

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav pro klasickou archeologii

Diplomová práce

Bc. Markéta Strouhalová

Tanec v umění antického Řecka
Dance in the art of Ancient Greece

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Iva Ondřejová, Csc.

2011

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

.....

Markéta Strouhalová

Na tomto místě bych ráda poděkovala paní Doc. PhDr. Ivě Ondřejové, Csc. za užitečné rady, které mi v průběhu studia tématu udílela, dále pak celému Ústavu klasické archeologie Univerzity Karlovy v Praze za poskytnuté zázemí a podporu.

Titul: Tanec v umění antického Řecka

Autor: Bc. Markéta Strouhalová

Ústav: Ústav klasické archeologie University Karlovy

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Iva Ondřejová, Csc.

Abstrakt: Tanec je projevem chování společnosti. Staří Řekové považovali taneční umění za velmi důležitou součást života. Jejich bozi tančili a oni tento božský vzor napodobovali. Záliba starých Řeků v tanci je doložena mnohými ikonografickými památkami, které především jsou předmětem této práce spolu s charakteristikou řeckého tance a jeho četných společenských funkcí. Shromážděné památky charakterizují reflexi řeckého tance od období geometrického (s přihlédnutím na situaci v době bronzové) až po dobu helénismu s přesahem do římského dekorativního umění.

Klíčová slova: Tanec. Antické řecké umění.

Title: Dance in the art of Ancient Greece

Author: Bc. Markéta Strouhalová

Department: Institute for Classical archeology, Charles University

Supervisor: Doc. PhDr. Iva Ondřejová, Csc.

Abstract: Dance is a manifestation of the social behavior. The art of dance was considered as very important part of life in Ancient Greece. The gods danced and Greeks imitated the divine example. The Ancient Greek preference for dancing is supported by evidence of many iconographical monuments, which are the main theme of this work together along with the characteristic of Greek dance and its many social functions. The collected monuments characterize the reflection of Greek dance from the Geometric period (comparison with the Bronze Age situation) to the Hellenistic period with overlapping into the Roman decorative art.

Keywords: Dance. Ancient Greek art.

Obsah:

I.	Úvod.....	1
II.	Tanec v antické řecké společnosti.....	3
III.	Ikonografie tance v antickém řeckém umění.....	7
i.	Tance řadové a kruhové.....	7
a.	Období geometrické a orientalizující.....	8
b.	Období archaické.....	13
c.	Období klasické a pozdní klasika.....	17
d.	Helénismus.....	20
ii.	Tance extatického charakteru.....	22
a.	Období geometrické.....	24
b.	Období archaické.....	24
c.	Období klasické a pozdní klasika.....	31
d.	Helénismus.....	37
e.	Oklasma.....	38
iii.	Tance akrobatické.....	42
a.	Období geometrické.....	44
b.	Období archaické.....	45
c.	Období klasické a pozdní klasika.....	46
d.	Helénismus.....	49
e.	Akrobatky, profesionální tanečnice.....	49
iv.	Jiné.....	54
a.	Arktoi.....	54
b.	Tanec s kalathiskem.....	55
c.	Tanec v plášti.....	60
d.	Tanec na divadle.....	63
e.	Tančící muži v ženském kostýmu.....	68
IV.	Vývoj ikonografie tanečních scén a jejich symbolika v kultuře antického Řecka.....	71
V.	Nejfrekventovanější ikonografické typy.....	75
VI.	Shrnutí.....	79
VII.	Příloha I.: Ilustrace k nejfrekventovanějším typům.....	A

VIII. Seznam ilustrací k Příloze II. (Obrazová příloha).....	B
IX. Seznam použité literatury.....	C
X. Příloha II. Obrazová příloha I.-IV.....	D

To dance is human, and humanity almost universally expresses itself in dance. Dance interweaves with other aspects of human life, such as communication and learning, belief systems, social relations and political dynamics, loving and fighting, and urbanization and change.

(Judith Lynne Hanna, To dance is human)

I. Úvod

Tanec je z velké části činnost společenská. Jako prvek chování společnosti bude v této práci také nahlížen, především z důvodu postavení tance a jedince v archaických společnostech. Tanec je prostředkem výrazovým. Prostřednictvím něho můžete něco sdělovat silněji než slovy, může být také slovy (písni) doprovázen, jeho sdělení je ovšem jednoduše odlišné, nenahrazuje slova, používá jinou rovinu vyjadřování. Podle této povahy tance se odvíjí celá řada jeho funkcí, které může ve společnosti mít.

Velmi důležitou roli hrál tanec v archaických společnostech v oblasti kultu. Byl považován za činnost, kterou si lze bohy naklonit a potěšit je. Tak se dělo zpravidla v rámci komunity (například při svátcích), která božstvo vzývala a identifikovala se s prosbou například o dobrou úrodu. Jinou stránkou bylo použití tance jako prostředku k dosažení extáze a následné spojení s božstvem. Taková náboženská praxe je velmi stará a je doložena již na paleolitických malbách. I zde šaman sděluje ostatním, že se spojuje s božstvem a božstvu, že se s ním snaží spojit. Sdělení je oboustranné.

Také v rámci náboženského života komunity se odehrávala další důležitá funkce tance, je nezbytnou součástí přechodových rituálů (svatba, přechod do dospělosti, úmrtí). Patřit do určité věkové skupiny znamenalo účastnit se příslušných tanců. Tanec se tak stává prostředkem socializace jedince a dává mu znát, kde je jeho místo v komunitě. Prostřednictvím tance s ostatními, kteří do skupiny patří, jedinec rovněž sděluje, kdo je a jak ho mají ostatní vnímat.

Jako další aspekt tance zmíním ten, který je v současné společnosti ten nejvýznamnější, tanec přináší radost a zábavu, nám i lidem, kteří žili před tisíci lety. Je to příležitost trávit čas s ostatními lidmi a navazovat kontakty.

Další z funkcí tance se objevuje jak v moderní společnosti, tak ve společnostech minulých, tanec je chápán jako prostředek ke kráse tanečnicka a elegance jeho pohybů. Tancem můžeme pěstovat krásu těla, využívat ho jako cvičení, nebo se při tanci předvést v té nejkrásnější či druhému pohlaví nejpřitažlivější podobě.

Tanec v antickém Řecku je předmětem zájmu odborné veřejnosti již více než jedno století, pro jeho popularizaci ale paradoxně udělala nejvíce tanečnice, matka moderního tance, Isadora

Duncanová (1877-1927), pro kterou byl antický řecký tanec, respektive jeho vyobrazení na řeckých památkách, velkou inspirací. Výraznou postavou studia řeckého tance v počátečních desetiletích dvacátého století je Fritz Weege, který se věnoval především ikonografii řeckého tance a ve své publikaci *Der Tanz in der Antike* shromáždil obdivuhodné množství materiálu. Lillian B. Lawler publikovala svoje práce o řeckém tanci okolo poloviny dvacátého století. Mně je známa především ta o řeckém divadelním tanci. Je nutno podotknout, že autorka byla především filoložka a její postřehy v oblasti ikonografie jsou sporadické. Současnější práce publikoval Steven H. Lonsdale, který se zajímal ve svých pracích nejen o řecký tanec, ale i o jiné taneční tradice světa a byl mi v tomto směru inspirací. Soubor příspěvků od různých autorů již z tohoto tisíciletí na téma antický řecký tanec (v kultovní tradici) zaštituje *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*. Jeho struktura ale nedovoluje seřadit památky a tančící postavy podle ikonografického typu, ale pouze podle kultu, ke kterému podle autorů náleží jednotlivé scény.

Cílem této práce je shromáždit materiál, který v rámci možností vydá svědectví o povaze a podobě tance v antické řecké společnosti, postihne proměny jeho ikonografie napříč staletími a rozdílnosti v závislosti na geografické poloze památky. Zaměřím se především na ikonografickou stránku tance. Tance, o kterých jsou pouze literární zmínky a nelze je spojit alespoň hypoteticky s konkrétní ikonografií na řeckých památkách, v následujících kapitolách nezmíním. Ve většině případů by to byl pouze výčet řeckých jmen. Mezi tančící postavy nezapomenu zahrnout akrobatky, které většina autorů pomíjí, protože je nepovažuje za součást náboženské a kultovní tradice. Pro mě ale představují neodmyslitelnou součást řeckého tance a společenského života. Dále chci antický řecký tanec pozorovat na základě výše uvedených funkcí a aspektů, kterých může ve společnosti nabýt. V závěru práce se pokusím po zhodnocení nasbíraného materiálu určit nejfrekventovanější typy tančících postav v řeckém antickém umění a doplním je ilustracemi.

II. Tanec v antické řecké společnosti

Hlavními prameny, které nás mohou informovat o podobě řeckého tance jsou ikonografická evidence hmotných památek a písemné prameny. Zatímco první nám slouží pro poznání podoby různých typů tanců a okolností, při nichž se tančily, pomocí druhé můžeme mimo jiné poznat, co si o tanci mysleli samotní staří Řekové. Písemné památky se často ocitají v rozporu s těmi ikonografickými, co se nám však může teoreticky zdát neslučitelné, nemuselo prakticky pro Řeky představovat žádný problém.

Řecké termíny pro tanec měly dva základy *χορός*, *χορεύω* a *ορχησις*, *ορχέομαι*. *Χορός* může mít více významů, tanec, místo, kde se tanec předváděl a skupinu, která tančila. Termínem *χορεία* je myšlen především skupinový tanec dohromady s hudbou. *Μολπή* a *μελεσθαι* označují jak tanec, tak hudbu. Jsou používány Homérem pro zpěv, tanec i kombinaci obou. *Παίζω*, které většinou znamená hrát si, může také být používáno ve smyslu „tančit“.¹

Jako většinu oblastí řeckého života zaštiťovala i tanec božská entita - Múza Terpsichoré. Jako vůdce v tanečních radovánkách ale viděli Řekové jiná božstva, byli to především Apollón a Dionýsos. Tato skutečnost je doložena nejen v písemných pramenech, ale i ikonografickou četností tanců souvisejících s kultem těchto božstev. Tím, kdo Apollóna a Dionýsa zmiňuje v takovýchto souvislostech, je především Platón ve svém díle *Zákony*.

„Bozi však, slitovavši se nad pokolením lidským, zrozeným k námahám, zřídili jim jako doby odpočinku od námah střídavé svátky slavené na počest bohů a dali jim za spoluustavitele Múzy, vládce Múz Apollóna i Dionýsa, aby je správně řídili, i duševní prožitky, s pomocí bohů o svátcích vznikající,...nám však ti bozi, kteří nám byli, jak jsem řekl, dáni za společníky svátečních rejů, dali zároveň i rytmický a harmonický cit, spojený s libostí, jímž námi pohybují a nás řídí, sdružující nás vespolek zpěvy a tanci, které pojmenovali chóry podle jména *chará* „radost“, jim přirozeně patřící.“²

¹ ThesCRA Dance. SAPHIRO. *Introduction.*, s. 300.

² PLATÓN. *Zákony*, kniha II, 653- 654.

Stejný původ tance je nastíněn i v Homérském hymnu na Apollóna.³ Na jeho počest je zde tančen kruhový tanec olympskými božstvy, který je předobrazem tance, jakým mají tohoto boha těšit lidé při jeho svátcích. Apollón hraje k tanci na lyru a ostatní božstva tančí cyklický tanec až na dvě výjimky, Áres a Hermes předvádějí tanec akrobatický. Celá scéna připomíná tanec z Homérovy Iliady (XVIII, 590- 607).

V literatuře je hojně zmiňován kosmologický aspekt tance v antickém Řecku.⁴ Z antických pramenů je v tomto směru zásadní dílo Lukiana ze Samosaty v českém překladu objevující se pod názvem „O Tanci“. Jedná se o dialog z 2. století po Kr., který ve své většině pojednává o římském pantomimickém tanci, ale reflektuje i skutečnosti z dob předcházejících.

„Předně se mi zdá, že je ti nehrubě známo, že tanec není nějakou novinkou, ani něco, co vzniklo včera nebo předvčírem, to jest za dob našich dědů nebo pradědů. Nikoliv. Ti, kteří udávají nejsprávnější genealogii tance, tvrdí, že je od prvopočátků světa a že se objevil zároveň s oním prastarým Erotem. Aspoň jistě rej hvězd a jejich proplétání stálic s planetami, jejich eurytmické stýkání a spořádaná harmonie jsou důkazem tohoto pratance.“⁵

Takovéto nahlížení tance je ovšem podle mého názoru příliš filosofického a úzkého charakteru, než abych se tímto směrem mohla vydat při zkoumání řeckého tance a jeho postavení a působení ve společnosti.

Pokud bychom se soustředili na názory starých Řeků na taneční umění, nesmíme zapomenout na dva aspekty tance, které byly v antické řecké společnosti neopominutelné. První je aspekt výchovný, v podstatě se shoduje s funkcí tance, na kterou jsem v úvodu poukázala jako na socializační. Podle Platóna se výchova děje skrze Múzy a Apollóna, toho, kdo je náležitě vycvičen ve sborech (chórech), lze považovat za vychovaného.⁶ Význam je jasný, řádný člen řecké společnosti musel být znalý zpěvů a tanců, které komunita pokládala za správné.

Ikonograficky je tento moment také velmi významný, protože se např. ve vázovém malířství hojně vyskytuje motiv taneční lekce. Scéna se obvykle sestává z hudebníka (pedagog) a tanečníka či tanečnicků.

³ *Homérské hymny. Hymnus na Apollóna*, s. 46.

⁴ diskutoval podrobně MILLER (1986).

⁵ LUKIANOS. *O Tanci*, s. 12.

⁶ PLATÓN. *Zákony*, kniha II., 654.

Socializační aspekt se projevuje i přítomností tanců při rituálech přechodu, níže budu pojednávat o některých svatebních scénách, při nichž se objevuje tanec. Pro tance při pohřbech také existují literární a ikonografické doklady, není jich ale mnoho. Ikonografické doklady tance při narození dítěte mi nejsou známy. Naopak další tance určující různé stupně dospělosti můžeme doložit ikonograficky i literárně (*geranos*, *Arkteria*).

Druhý aspekt také souvisí s výchovou, jedná se o prospěch, který tanec přináší tělu. I v současné době je populární navštěvovat taneční lekce za účelem zformování postavy a zlepšení fyzické a psychické kondice, protože obě spolu nevyhnutelně souvisí. V tomto směru je pro mě v řeckém prostředí nejvýraznější Xenofónova „Hostina“, v níž Sokrates po zhlédnutí tanečního představení u příležitosti symposia vypočítává přednosti (poté, co svojí žádostí o taneční lekci zbudí bujarý smích u ostatních), které má praktikování tance.

„Vy se mi smějete? Snad ne proto, že se chci tělesným cvičením lépe udržovat při zdraví, že chci mít větší požitky z jídla i ze spánku? Nebo proto, že bych se chtěl věnovat takovým cvikům a ne tomu, čím se trénuje běžec, u něhož sílí jen nohy, kdežto horní část těla je stále útlá, nebo pěstní zápasník, jemuž sílí ramena, kdežto nohy jsou slabé? Všestranným procvičováním celého těla bych však mohl dosáhnout harmonického vývoje všech tělesných partií. Nebo se smějete proto, že nebudu muset hledat partnera, ani se – v mém věku – svlékat před ostatními, ale že mi stačí jedna místnost o rozloze takových sedmi lehátek, tak jako tomuto chlapci stačila tato síň, aby se zpotil, a budu pak moci v zimě cvičit pod střešou, a až bude velké horko, tak ve stínu? Nebo se smějete tomu, že chci zmenšit objem svého břicha, které mi narostlo přes žádoucí míru? To nevíte, že mě jednou ráno, není to tak dlouho, tuhle Charmidés přistihl při tanci?“⁷

Ač se může zdát, že takové cvičení je zcela profánního charakteru, není tomu tak. Tanec je původem od bohů a jejich tanec slouží lidem jako předobraz. Platón v *Zákonech* uvádí příklad takového vnímání tance. Řeč je o tanci ve zbroji tzv. *pyrrhiché*, Platón vypráví o bohyni Athéně, která našla zálibu v tanci ve zbroji a jejího příkladu by měli následovat jak chlapci, tak dívky, aby bohyni potěšili v případech války i slavností, takovéto počínání je pak podle autora prospěšné jak

⁷ XENOFÓN. *Vzpomínky na Sokrata. Hostina*, kap. II.

pro občanský život, tak pro soukromé domy a je zároveň hodné občana na rozdíl od jiných namáhavých aktivit.⁸

⁸ PLATÓN. *Zákony*, kniha VII, 796.

III. Ikonografie tance v antickém řeckém umění

Hlavní rozdělení sleduje především nejvýraznější ikonografické odlišnosti jednotlivých tanečních scén na hmotných památkách, jejich vývoj a význam v životě antické řecké společnosti bude probrán v následující kapitole.

i. Tance kruhové, řadové

Ikonografii řadového či cyklického tance lze sledovat již od doby bronzové. Nejznámější památky dokumentující tento fakt jsou malé terakotové plastiky. Jedná se o tančící skupinu z Kamilári (1650 př. Kr., obr. příloha I.1), čtyři nazí tanečníci se drží kolem ramen a tančí v hliněné kruhové platformě se zvýšeným okrajem, která je zdobena plastickým motivem býčích rohů. Druhá skupina tentokrát tanečnic je malovaná a pochází z Palaikastra (1400 př. Kr., obr. příloha I.2). Tanečnice oděné podle obvyklé módy jsou tři, vprostřed stojí hráčka na strunný nástroj. Kruh je otevřený, ženy mají rozpažené ruce, spojení jednotlivých tanečnic není zřetelné, protože postavy byly nalezeny odděleně. Oba příklady jistě prezentují jiný tanec, daný snad rozdílností pohlaví nebo držení tanečníků. Stella Mandalaki první interpretuje jako tanec funerální s ohledem na nálezový kontext.⁹

Mezi literární prameny, které lze s těmito nálezy konfrontovat patří především Homérovi eposy Ilias a Odyssea. Popis tance z XVIII (494 – 496) knihy Iliady odpovídá schématu kruhu tanečníků a hudebníků stojících uprostřed, jak je reprezentován skupinou z Palaikastra. Kontext, který je v Iliadě nastíněn, určuje tanec popisovaný Homérem jako svatební. I další tance líčené v Homérových eposech jsou především řadové nebo kruhové. Mění se pouze okolnosti, za nichž dívky a chlapci tančí. Tanec, který tančí olympská božstva v Homérském hymnu na Apollóna za doprovodu Apollónovy hry na lyru, je také cyklický a funguje jako příklad tance, jak má být tančen na počest bohů, jako takový, kterým jsou bozi zvláště potěšeni.¹⁰ Pausaniás zmiňuje tanec okolo pramenu „krásného tance“ (Kallichorón), kde eleuzínské ženy poprvé tančili sborový tanec

⁹ MANDALAKI. *Αρχαιολογία & Τεχνές* 90, s.15n.

¹⁰ Pozn. 3.

a zpívaly na počest bohyně Démétrý.¹¹ Tento pramen krásného tance je zmíněn i v homérském hymnu na Démétru, právě na tomto místě žádala bohyně zřízení oltáře.¹²

V ikonografii je typ tance kruhového a řadového velmi stálý, zobrazena je většinou skupina tanečnic, ty převažují nad tanečníky mužského pohlaví, v některých případech, ale není toto rozlišení možné. Největší obliby dosáhl kruhový či řadový tanec v období geometrickém, zde je opravdu hojně zastoupen, bohužel není ve velké většině možná identifikace jakýkoliv podrobností, k příležitosti jakého svátku a kultu je tančen atd.

a. Geometrické a orientalizující období

Nejpočetnější zobrazení cyklického či řadového tance nalézáme na attické keramice z pozdního geometrického období. Zobrazovány jsou nejčastěji postavy držící se za ruce a tančící takto, jedná se o muže i ženy zpravidla ve skupinkách podle pohlaví. Důležitá je soudržnost. Nejde o individualitu a výkon jedince, ale o harmonii skupiny, vyčlenění je nežádoucí, naopak hlavní náplní tohoto tance je začlenění každého člunku do kolektivu. Taková to zobrazení nacházíme v mnoha případech na hrdle nádoby. Do skupiny tančících postav je ve velké většině integrován i muzikant hrající na lyru (v některých případech můžeme usoudit pouze, že se jedná o strunný nástroj) nebo dvojité aulos.

Špatně určitelné jsou náměty s řadou postav většinou mužských, které jsou zobrazeny v z profilu a v pohybu, jejich ruce se nedotýkají, ale ani se nevyznačují žádnými výraznějšími gesty, z nichž by se dalo např. usoudit, že se jedná truchlící na pohřbu. Mezi takové případy patří fragment raně protoattického kotlíku (Athény 810, obr. příloha I.3), v horním pásu dekorace je zobrazena skupina patrně mužských nahých postav, které se jednotně pohybují vpravo. Ruce mají zpuštěny podél těla, nic nenasvědčuje spojení postav.¹³ Druhý příklad představuje raně protoattická amfora (Toronto C. 951). Na hrdle nádoby je zobrazena skupina postav, jejichž ikonografie odpovídá předešlému příkladu. Pravděpodobně mužské postavy se pohybují shodně

¹¹ PAUSANIÁS. *Cesta po Řecku I.*, kniha I., kap. 38.

¹² *Homérské hymny. Hymnus na Démétér*, s. 30.

¹³ DAVISON 1961, s. 43, fig. 38.

směrem vlevo.¹⁴ Motiv, který je také těmto a dalším vázám se stejnou skupinou figur společný, jsou vozy tažené koňmi.¹⁵

Skupinu tančících postav můžeme naproti tomu snadno identifikovat na hrdle pozdně geometrické mnichovské hydrie (Museum antiker Kleinkunst 6228, obr. příloha I.4), tančí zde dívky držící se za ruku, ve spojení rukou jednotlivých postav se objevuje florální prvek připomínající větévku.¹⁶

Tančit mohou ale i dívky a chlapci dohromady, jak to můžeme vidět na hydrii (Athény, Národní muzeum 313, obr. příloha I.6)¹⁷ a amfoře (Louvre CA2985, obr. příloha I.5)¹⁸ malíře z Analatu. Na hydrii jsou obě pohlaví rozdělená figurou hudebníka hrajícího na strunný nástroj, ve spojení každé dvojice je opět přítomen rostlinný prvek. Dekorace na hrdle amfory představuje odlišný typ tanečního uspořádání, jedno pohlaví pravidelně střídá druhé, uprostřed je shodně umístěna postava hudebníka, který hraje na auloi. Další příklad smíšené taneční skupiny nabízí orientalizující attický skyfos (Athény, Národní muzeum 874, obr. příloha I.7), v kruhu tančících dívek a chlapců jsou přítomni i tři hudebníci hrající pravděpodobně na lyru. Někteří z chlapců včetně dvou hudebníků mají k pasu připnutou zbraň. Nezdá se však, že by tančili odděleně od dívek, ve většině případů malíř naznačil držení rukou, jako prvek spojení a zde i oddělení jednotlivých figur funguje jako obvykle rostlinný prvek.¹⁹

Jiné schéma řadového tance můžeme pozorovat na pozdně geometrickém attickém kantharu (Athény, Národní muzeum 14447, obr. příloha I.8).²⁰ Skupina čtyř tančících postav se pohybuje pod vedením hráče na lyru směrem doprava, všechny postavy tanečníků jsou pravděpodobně zobrazeny při tleskání do rytmu, u jedné (třetí zprava) však není pozice rukou jasně rozpoznatelná. Třetí a čtvrtá postava zprava jsou zobrazeny ve výskoku, z toho způsobu tance je možno usoudit, že se jedná o chlapce nebo muže, protože takto tančící dívky se v řeckém umění vyskytují pouze marginálně. Nejedná se nejspíše o tanec kruhový a řadový, jaký nejčastěji předvádí dívky nebo smíšené tanečníky obou pohlaví, ale o tanec výhradně pro chlapce či muže,

¹⁴ DAVISON 1961, s. 79n, fig. 119.

¹⁵ Oxford (1935.19), Oxford (1936.599). DAVISON 1961, fig. 59, 60.

¹⁶ Ibid., fig. 124a-b.

¹⁷ BOARDMAN 1998, fig. 188. 1, 2, 3.

¹⁸ Ibid., fig. 189.

¹⁹ DAVISON 1961, s. 85n, fig. 134.

²⁰ ThesCRA Dance. SHAPIRO. *Dance in Homeric society and in Geometric Greece.*, s. 303, 2, pl. 65.2.

kde je zdůrazněn rytmus tleskáním, dupáním a výskoky. Takový tanec popisuje např. Homér v VIII (262 -265) knize *Odysei*.

Ten do středu krácel a jaří
mladíci se stavěli kol, již v tancích obratni byli.
Dupotem božský rej pak provedli.

Odysseus vida
kmitavé pohyby noh, pln podivu na to se díval.

Pokud budeme sledovat jinou pozdně geometrickou produkci než attickou, taneční náměty se v podstatě nemění, převažuje tanec, který můžeme nazvat řadovým nebo kruhovým. I v ostatních centrech produkce se objevuje rostlinný prvek dotvářející spojení postav držících se za ruce.

Pozdně geometrický kantharos z Boiótie (Dresden ZV 1699, I.9)²¹ nese námět tančící skupiny, pravděpodobně tři mužské tančící postavy se drží za ruce, k tanci jim hraje hudebník na strunný nástroj. Mezi spojením jednotlivých postav není přítomen obvyklý rostlinný prvek. Další taneční scéna je znázorněna na zvoncovém pozdně geometrickém idolu (Louvre CA 623),²² suknice je dekorovaná tanečnicemi v dlouhém oděvu, dívky se drží za ruce, které mají pokrčené v loktech, spojení směřuje stejně jako u předchozího příkladu nahoru a neobjevuje se zde žádný rostlinný prvek.

Také z Korintu pochází řada ukázek ikonografie kruhového či řadového tance. Téměř identické řady tanečnic jsou zobrazeny na třech korintských vázách, mezi tanečnicemi se nacházejí korintské rozety. První skyfos v Paříži (Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles inv. 4839, obr. příloha I.11) zobrazuje dvacet tři tanečnic tvořící kruh.²³ Na olpé v Madridu (Musée Archéologique National, inv. 10788, obr. příloha I.10) tančí chór žen v druhém poli odshora.²⁴ Na středně korintské amfoře s krčkem ve Filadelfii (The University Museum, MS.

²¹ SCHWEITZER 1969, Abb. 385.

²² COLDSTREAM 1977, s. 203, Fig. 65f.

²³ CVA France 7. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles I. (LAMBRINO), IIIC pl. 15 (19,22), 16(1).

²⁴ CVA Espagne 1. Madrid. Musée Archéologique National I. (MÉLIDA), III C. pl. 4. (7a, b, c.), 5 (1-3).

552) je v hlavním výzdobném poli zobrazeno kultovní procesí a řadový tanec, tanečnice se drží za ruce a v některých případech mají v ruce věnec.²⁵

Jiné zobrazení můžeme najít v malém výzdobném poli na korintském kratéru (Korint, Archeologické muzeum T 2545, obr. příloha I.12), tři tanečnice se drží za ruce, ve spojení je umístěn rostlinný prvek, jak je typické především na attické pozdně geometrické keramice.²⁶

Eubojská pozdně geometrická amfora s krčkem z Eretrie (Eretrijské muzeum, inv. 3275 FK 2786, obr. příloha I.14)²⁷ je dekorována jedenácti ženskými postavami, spolu s nimi v řadě tančí hráč na dvojitý aulos, spojení jednotlivých tanečnic je tentokrát vytvořeno přes věnec.²⁸

Fragment z Argu (Athény, Národní muzeum, obr. příloha I.13)²⁹ ukazuje dívky tančící v řadě, spolu s nimi je v řadě i jeden chlapec, který provádí výskok, tedy tančí další tanec známý z Homéra v řadě s tanečnicemi.

Mílétský fragment (Izmir, obr. příloha II.8) z konce 8. století př. Kr. je dekorován odlišnou skupinou tanečníků.³⁰ Muži tančí v řadě a drží se za ruce, ale povaha tance je jiná. Muži výrazně zvedají nohy v poskocích. Podle výrazného kostýmu s vycpaným pozadím se jedná o tzv. padded dancers (dickbauchtänzer). Tento typ tanečníků je podrobně probírán v následující kapitole.

Na fragmentech kratéru z Argolidy (Tírynt, obr. příloha I.15) můžeme vidět obvyklou taneční scénu. Čtyři ženy tančí v řadě, drží se při tanci za ruce a ve spojení je opět umístěn rostlinný prvek.³¹

Lakónský pozdně geometrický fragment (Athény, Národní muzeum 234, obr. příloha I.16)³² zobrazuje téměř identickou scénu, jakou známe z příkladů z Attiky i Boiótie, jedná se o skupinu nahých postav tanečníků v řadovém tanci, ruce pokrčené, spojené ve výšce pasu. Na fragmentu je pouze do jednoho spojení umístěn rostlinný prvek, mezi postavami jsou pak situovány různé předměty, ve dvou případech jde o lyru.

Na geometrické keramice se objevují hojně náměty s funerální tematikou. Nikde se zde ale nesetkáváme s přímým spojením tance a pohřební scény. Tance u příležitosti pohřbu jsou v antice

²⁵ CVA USA 29. Philadelphia, The University Museum II. (BENSON; SCHAUS), pl. 24, 26.

²⁶ COLDSTREAM 1977, fig. 46e.

²⁷ BOARDMAN 1998, fig. 84.

²⁸ KAHIL 1979, s. 97-102, pl. 27.

²⁹ SCHWEITZER 1969, s. 65, Abb. 21.

³⁰ Ibid., s. 102n, Abb. 66.

³¹ BOARDMAN 1998, fig. 126.

³² SCHWEITZER 1969, Abb. 18.

doložené, a protože je tanec nedomyslitelnou součástí přechodových rituálů, bylo by s podivem, kdyby tomu bylo jinak u pohřbu. K těmto tancům nemáme v popisovaném období v řeckém prostředí jednoznačný ikonografický doklad. V následujících obdobích jsou ikonografické doklady tanců příležitosti pohřbu nemnohé.

Pokud se jedná o kruhové tance zobrazené na keramice, považuji za zásadní spojení jednotlivých figur. Na geometrických či jiných raných řeckých vázách je společným jmenovatelem onoho spojení rostlinný blíže neurčitelný prvek. V tomto případě pak ruce tanečníků směřují většinou dolů. Pokud mají jednotliví tanečníci ruce nějakým způsobem pokrčené, nenalzáme ve většině případů jiný spojovací prvek než samotné ruce.

Na drobné plastice se rostlinný prvek neobjevuje. Postavy se většinou drží spíše kolem ramen, či mají ruce jinak propletené. Může to být způsobeno nevhodností média, v tomto případě bronz, k vytvoření takového držení. Drobné plastiky nalezené především v Olympii ukazují skupinu tančících postav patrně mužského pohlaví umístěnou na kruhovém podstavci a držících se vzájemně okolo ramen (Athény, Národní muzeum obr. příloha I.18).³³ Zajímavý příklad pochází z Petrovouni v Arkádii (Athény, Národní muzeum obr. příloha I.17), tanečníci jsou zobrazeni stejným způsobem jako předchozí jen s tím rozdílem, že mají na hlavách zvířecí masky a zdůrazněné pohlaví. Masky, s kterou tančí, je patrně medvědí, ale s určitostí ji nelze rozpoznat.³⁴

Příklad ikonografie tance, kterou nalzáme na geometrických vázách, je přítomen na zlatém šperku. Na zlaté funerální čelence z Korintu datované kolo roku 700 př. Kr. (obr. příloha I.19) je zobrazena skupina tančících žen, které se drží za ruce. Ve spojení je opět přítomný rostlinný prvek.³⁵ Díky tomu, že se jedná o šperk určený pro příležitost pohřbu, je možné že i tanec, který dívky předvádí, je také funerálního charakteru.

³³ SCHWEITZER 1969, s. 164.

³⁴ Ibid., s. 165, Abb. 193.

³⁵ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ; ΜΠΑΣΤΙΑΣ 1996, εικ. 11.

b. Období archaické

Tance řadové a kruhové jsou dále hojně zastoupeny v dekoraci černofigurové keramiky. Nejzajímavější příklady se nacházejí ve skupině keramiky z Klazomen. Jako první bych zmínila taneční scénu zobrazenou na nádobě s víkem z let 540-530 př. Kr., jde o tanec žen okolo oltáře, na němž hoří oheň (München, Museum Antiker Kleinkunst 570, obr. příloha I.20).³⁶ Dívky se drží za zápěstí, ikonograficky je to moment, který se objevuje v průběhu celého vývoje tanečních scén v řeckém umění. Tanec, který dívky předvádí je součástí nějakého náboženského dění (oběť, svátek božstva). Další taneční scény se nacházejí na amforách (datovaných mezi léta 550-530/25 př. Kr. ve výzdobném pásu na těle nádoby (London, B.M. 88.2-8.106h, obr. příloha I.21; 88.2-8.66).³⁷ Jde vždy o řadu dívek v dlouhém oděvu, které se navzájem drží za zápěstí, ruce pokrčené v loktech do pravého úhlu. Další klazomenská amfora (London B.M. 1888.2-8.71a) představuje příklad řadového tance, při němž se dívky nedrží za ruce,³⁸ tančí v řadě za sebou a celé ruce mají zakryté v krátkém plášti do pasu. Zakrytí rukou při tanci není prvek v ikonografii řeckého tance neznámý, v dalších obdobích a i v jiných typech tanců se tento moment ještě objeví.

Následující ikonografický typ nelze jako předchozí příklady přiřadit k tanci, který bychom znali např. z literárních pramenů. Jedná se o taneční scény ze skupiny tzv. attických černofigurových skyfech. Na tomto typu keramiky je taneční scéna třetí nejpočetnější námět. Nejčastěji jsou tanečníci a tanečnice umístěni mezi dvěma sfingami. Na jednom z nich z Paříže (Mussé Rodin inv. TC 644)³⁹ tak můžeme vidět skupinu pěti tanečnic, každá z dívek má jednu ruku v bok a druhá pokrčená směřuje k další tanečnici a zároveň do směru tance. Vlevo stojí hráčka na dvojité aulos a hraje dívkám k tanci. Téměř identickou scénu můžeme vidět na skyfu z Athén (Národní muzeum 360, obr. příloha I.22), jen hudebnice ve scéně chybí.⁴⁰ Pozice rukou je jiná, tanečnice mají obě ruce v bok.

Ikonograficky odlišný příklad tance dívek ve skupině pochází také z Athén (Národní muzeum 13917, obr. příloha I.23).⁴¹ Jedná se o skyfos, na němž jsou zobrazeny tanečnice ve skupině (čtyři na každé straně), ale bez držení rukou a každá z dívek se pohybuje odlišně,

³⁶ CVA Deutschland 28. München, Museum Antiker Kleinkunst VI. (WALTER-KARYDI), s. 46n, Taf. 302, 2.

³⁷ CVA Great Britain 5. London, BM IV. (WALTERS), s. 26n, pl. 12, 2; 13,3.

³⁸ BOARDMAN 1998, fig 342.

³⁹ CVA France 16. Paris, Musée National Rodin (PLAUTINE; ROGER), pl. 13, 7.

⁴⁰ CVA Greece 4. Athens, National Museum IV. (PIPILI), pl. 53, 1,2,3.

⁴¹ Ibid., pl. 52, 3,4,5.

výrazné je pokrčení rukou v loktech a celková gestikulace. Jedna z tanečnic se pak nachází v jakémisi úklonu. Ikonografií je tento tanec na pomezí mezi řadovými tanci a tanci extatickými, pozice tanečnic se blíží tanci mainad v tomto období.

Další z tanců, jehož podoba je známá z řeckého umění je tzv. *geranos* (jeřábí tanec). Jeho popis i aitión a další okolnosti jsou dochovány v literárních zprávách, které se ovšem s doloženými vyobrazeními shodují jen v těch nejzákladnějších faktech. Jedná se o tanec řadový, jeho přesná charakteristika, ani původ jeho jména nejsou přesvědčivě objasněny. Jako pravděpodobné se jeví pouze to, že se tančil na Délu okolo oltáře s rohy, tančili ho dívky i chlapci a měl pravděpodobně povahu „proplétacího“ tance. Někteří autoři v tom vidí napodobení cesty labyrintem a považují ho za původně krétský tanec, který se tančil na počest chtonického ženského božstva. Poprvé ho pak v jiném vítězném kontextu tančili Athénští chlapci a dívky zachránění Théseem při zastávce na posvátném Apollónově ostrově Délu.⁴² Setkala jsem se ale i názorem, že tento vítězný tanec není *geranos*. Jeřábí tanec je pak považován za tanec patřící k přechodovému rituálu dospívání, který náležel k starší délské kultovní tradici.⁴³

K nejznámějším vyobrazením tohoto tance patří černofigurový volutový kratér malíře Kleitia (Váza Francois) datovaný mezi 570 až 560 př. Kr. (Firenze, Mus. Arch. 4209, obr. příloha I.25).⁴⁴ Je zde zobrazen Théseus s Ariadnou, který vede chór zachráněných athénských chlapců a dívek. V řadě se vždy střídá dívka a chlapec a tanečníci se bez výjimky drží za ruce, je jich celkem čtrnáct.

Jako druhá ukázka poslouží etruská hydrie (Vulci, London, B.M. H 228, obr. příloha I.24) z první třetiny 6. století př. Kr.⁴⁵ V horním registru je zobrazen Théseus zabíjející Minotaura, v dolním pak hrdina hrající na lyru, který spolu s Ariadnou vede chór čtyř postav neidentifikovatelného pohlaví, držení tanečníků je jiné než v předchozím případě, tanečník vždy drží nikoli sousedního, ale až za tímto následujícího tanečníka a drží se za zápěstí.

Oba tance souvisí s athénským hrdinou a jeho cestou na Krétu, nejsou to ale pravděpodobně shodné tance a nelze identifikovat, který je ten slavný *geranos*. Theseus se v obou případech objevuje ve stejné pozici jako Apollón, je *chorégem* s lyrou, vedoucím sboru tanečníků. Není proto divu, že tanec byl i díky souvislosti s Délem spojován s Apollónem a to jak badatelé, tak

⁴² LAWLER 1946, s 112 -130.

⁴³ ThesCRA Dance. VON DEN HOFF. *Theseus*, s. 308nn.

⁴⁴ Ibid., s. 310, n. 78.

⁴⁵ Ibid., s. 309, n. 74.

starými Řeky. Jeho původ však může být jiný a jeho integrace do Apollónova kultu sekundární. Nemůžeme v tomto směru vyloučit ani krétský původ s přihlédnutím na báji o Théseovi a tradici o kolébce řeckého tance, kterou měla být právě Kréta.

V glyptice existuje také vyobrazení taneční scény, která je spojována s jeřábím tancem. Na závěsku ze steatitu z Paru je zobrazena na jedné straně dvojice tanečníků se vzpaženými rukama a na druhé straně labyrint. Závěsek pochází z konce 8. století př. Kr. (Paros 1590), pokud opravdu zobrazoval *geranos*, byl by to jeho nejstarší doklad.⁴⁶

Na attickém černofigurovém lékhytu z doby 550 -540 př. Kr. (N.Y. M.M.A. 31.11.10, obr. příloha I.27) je zobrazen řadový tanec. Dívky se při tanci drží za ruce, kromě tanečnic je při dění přítomná bohyně sedící na trůnu a okolo ní čtyři chlapci. Postava na trůnu je ale zároveň zobrazena s gestem, které většinou náleží nevěstě, rukou si odhrnuje závoj z tváře. Na těle nádoby pak dominuje scéna s tématem předení a tkaní. Identifikování řadového tance, který dívky předvádějí, má dvě varianty. Může se jednat o tanec slavící výrobu peplu pro Athénu, nebo jde o svatební tanec a oděv je vyráběn pro nevěstu. Pro svatební tanec by svědčila i např. podobnost s taneční scénou na jiném attickém černofigurovém lékhytu od Amasiova malíře, jehož popis bude následovat.⁴⁷

Taneční scéna na lékhytu od Amasiova malíře z doby 550-540 př. Kr. (N.Y. M.M.A. 56.11.1, obr. příloha I.26) je situována opět na plecích nádoby.⁴⁸ Vyobrazena je skupina tančících dívek rozdělená do tří segmentů vždy po třech tanečnicích a mezi nimi dva hudebníci, jeden hrající na auloi, druhý na lyru. Na těle nádoby je hlavním motivem svatební procesí, můžeme tedy usuzovat, že tento tanec se tančil při svatbě.

V plastice můžeme nalézt v tomto období nemnohé ikonografické doklady řadového tance. Mramorový reliéf z Akropole z pozdního 6. století př. K. dokumentuje řadový tanec tří dívek, tančí směrem doleva a vede je mladý hráč na aulos (Athény, Akropolské muzeum 702, obr. příloha I.28).⁴⁹ Dívky se drží za zápěstí, způsobem jaký jsme již viděli např. na klazomenské černofigurové keramice. Jedná se o jeden ze dvou nejčastějších držení v tanci v řeckém antickém umění. Dívky jsou nejčastěji identifikovány jako Charitky, jejichž kult je na Akropoli doložen.

⁴⁶ ThesCRA Dance. VON DEN HOFF. *Theseus*, s. 309, n. 73.

⁴⁷ ThesCRA Dance. SHAPIRO. *Athena*, s. 331, n.278.

⁴⁸ ThesCRA Dance. OAKLEY. *Wedding dances*, s. 313, n. 111.

⁴⁹ ThesCRA Dance. SHAPIRO. *Divine and mythological prototypes of dance*, s. 305, 28.

V literatuře je řadový či kruhový typ tance připisován zvláště božským entitám jako jsou Charitky, Múzy a Hóry či Nereovny.

Charitky vrkočů krásných a Hóry veselé mysli, Harmonié a Hébé i usměvavá Afrodité, tančí tvoříce kruh, a všechny se za ruce drží, a v jejich se mísí rej ne nehezka, nikterak malá, nýbrž vynikající i vzrůstem, i podobou sličnou Artemis, střelkyně šípů a rodná to Foibova sestra.⁵⁰

Od Múz helikónských ať naše započne píseň!

Na hoře velké a svaté jsou ony, na Helikónu,
útlýma nohama tančí kol pramene violkového,
okolo oltáře všemohoucího Kronova syna.⁵¹

Sborový tanec, který vede sám Apollón a který je velmi blízký řadovému a kruhovému, máme v tomto období také doložený. Jedná se o tanec Múz, který je předobrazem pro chóry lidí, jak nás o tom informuje Platón.⁵² Černofigurový skyfos z Ermitáže (Petrohrad 4498, obr. příloha I. 29) z raného 5. století př. Kr. nese dekoraci skupinového tance pěti Múz.⁵³ Múzy tančí s krotaly, jejich pohyb je ale daleko uměřenější než například tanec mainad s krotaly z období archaického. Dekorace na lékhytu (Louvre MNB 910, malba na bílém podkladu, obr. příloha I.30), který je datovaný do raného 5. století př. Kr., zobrazuje dvě Múzy tančící taktéž s krotaly, třetí hraje na auloi a čtvrtá na lyru.⁵⁴

⁵⁰ *Homérské hymny. Hymnus na Apollóna*, s. 46.

⁵¹ HÉSIODOS. *Zrození bohů* 1-4.

⁵² Pozn. 2.

⁵³ LIMC II. LAMBRINUDAKIS. *Apollon*, s. 271, n. 702.

⁵⁴ *Ibid.*, s. 270, n. 701.

c. Období klasické, pozdní klasika (4. století př. Kr.)

Ikonografie řadového tance je v podstatě nezměněná. Většinou tyto tance vidíme tančit dívky, pro něž to znamenalo jednu z mála příležitostí ukázat se na veřejnosti v tak graciézní podobě, jakou představuje tento druh tance. Jedním z nejznámějších příkladů řadového tance na červenofigurové keramice je tanec deseti dívek pod vedení hráčky na auloi u dórského sloupu na kalichovém kratéru (Villa Giulia 909, obr. příloha I.31) z doby okolo roku 450 př. Kr.⁵⁵ Držení rukou je provedeno klasicky dlaněmi, neobvyklý moment spočívá v jednom rozdílném spojení, jedna z dívek drží vedlejší tanečnici za zápěstí (způsobeno možná špatnou rekonstrukcí). V jiném případě jsem kombinaci obou držení nezaznamenala.

Jiný řadový tanec, v tomto případě kolem oltáře, předvádí sedm dívek na attické fiále na bílém podkladu z doby kolem roku 450 př. Kr. (Boston M.F.A 65.908, obr. příloha I. 32).⁵⁶ K tanci jim hraje dívka na auloi, ostatní dívky se drží za zápěstí. Důležitým prvkem celé scény je hořící oltář a košík s vlnou vedle něj. Košík patří tradičně ke kultu bohyně Démétér, Artemidy a Athény (okrajově i Afrodity). Košík je zároveň většinou symbolem plodnosti, úrody či sklizně, jeho naplnění vlnou mu ale může dát i jiný smysl. Může se jednat o oslavu a rituální tanec u příležitosti výroby nějakého speciálního oděvu např. Athénina peplu. Jednalo by se tak o stejnou scénu jako v případě černofigurového attického lékhytu z New Yorku.⁵⁷ Tanec je ale díky rozdílnému držení dívek nepatrně odlišný. V případě lékhytu se kloním k možnosti, že jde o tanec svatební.

Na oslavu bohyně Démétér se také tančily kruhové a řadové tance. Ženy tančily pro bohyni okolo pramene v Eleusíně. Pausaniás nazývá tuto studnu Kallichoron.⁵⁸ O prameni „krásného“ tance se mluví i v Homérském hymnu na Démétér.⁵⁹ Tuto studnu či pramen je možné dávat do spojitosti se studnou nalezenou v Eleuzíně pocházející z pozdního šestého století.⁶⁰

Ukázkou svatebního řadového tance v tomto období může být attický červenofigurový lebes gamikos z doby okolo roku 470 př. Kr. pocházející z Délu (Mykonos 970, obr. příloha

⁵⁵ CVA Italia 2. Villa Giulia II. (GIGLIOLI), III. I. C., tav. 21, 1 -3; Tav. 22, 1-4.

⁵⁶ ThesCRA Dance. SAPHIRO. *Contexts of dance in Greek cult*, s. 312, n. 100.

⁵⁷ Pozn. 47.

⁵⁸ PAUSANIÁS. *Cesta po Řecku I*, kniha I, kap. 38.

⁵⁹ *Homérské hymny. Hymnus na Démétér*, s. 30.

⁶⁰ MILLER 1986, s.20nn.

I.33). Je zde zobrazen Apollón hrající na lyru a s ním patnáct tančících dívek.⁶¹ Na Délu existoval podle antických pramenů stálý sbor dívek tzv. *Déliád*, které tančily u příležitosti Apollónova kultu.⁶² Oakley celou scénu interpretuje jako součást svatebního dění a tanec jako svatební. S tím se shoduje fakt, že jedna z dívek si drží závoj gestem, které je obvykle interpretováno jako nevěstino. Ikonograficky také patří k bohyni Hére a k jejímu posvátnému svazku s Diem. Tanečnice se nedrží, ale vypadají jako by se chytit chtěly, ale nějakým způsobem se v zobrazovaný moment mění tanečníci mezi liniemi (nebo celé linie přední na zadní). Ikonografie svatebních tanců se ve světle predestřených příkladů zdá být značně rozrůzněná. Keramické evidence ze 4. století př. Kr. ke svatebnímu kontextu řadí i tanec z kalathiskem a tanec se závojem (ještě bude níže zmíněno).

Řadový tanec dívek s velkými náušnicemi, které jdou obměňujícími se tanečními kroky kupředu a zpět a jsou téměř celé zahalené. Je zachycen na náhrobní nástěnné malbě v Ruvo pocházející z doby kolem 400 př. Kr (obr. příloha I.34). Zajímavostí je, že po sobě znázorněné obutí tanečnic je jiné. Barva oděvů se rovněž střídá, dvě tanečnice jsou oděny do světlejšího odstínu, další dvě do tmavšího. Podle umístění je tanec často identifikován jako funerální. Ještě dnes se podobný tanec pod názvem *tratta tančí*.⁶³ Ženy jsou spojeny těsným držením a vede je jeden předtanečník. Celkem osm žen a jednoho muže doprovází při tanci hudebník hrající na harfu. Na základě následujícího příkladu se zdá, že motiv střídání prvků kostýmu tanečnic je důležitým momentem, který dodává tanci na výrazu.

Tanec ikonograficky téměř identický jako předchozí se nachází na hrdle apulského červenofigurového volutového kráteru (N.Y. Shelby White and Leon Levy coll. 381, obr. příloha I.35).⁶⁴ Čtyři ženy se v tanci drží za ruce, jsou oblečeny do dlouhého oděvu, dvě do světlého a dvě do tmavého. Řazený jsou tak, že se barvy střídají. Ikonograficky není scéna s předchozí příbuzná jen díky momentu střídání barev, ale i způsob držení je příbuzný. Setkali jsme se s ním již u etruské hydrie znázorňující Théseův tanec, první tanečnice drží za ruku ne tanečnici vedlejší, ale až tu po ní následující. Pohyb v tomto těsném držení musí být velmi náročný, všechny tyto tance vypadaly pravděpodobně velmi podobně a byly tančeny v klidném tempu s důrazem na každý krok tanečnic či tanečníků.

⁶¹ TheCRA Dance. OAKLEY. *Wedding dances*, s. 313., n. 112; DUGAS. Délos XXI, 31-32, n. 12, pls. 5 (13, 12), 6.

⁶² *Homérské hymny. Hymnus na Apollóna*, s. 44.

⁶³ WEEGE 1926, s. 112n, Abb 172, 173.

⁶⁴ TRENDALL; CAMBITOGLU 1991-1992, s.135, n. 78, pl. 33,1. De Schulthessův malíř.

Ukázka kruhového tance kolem oltáře z jihoitalské produkce se nachází na dvou červenofigurových apulských fragmentech lékhytu (Malibu, The Paul Getty Museum, 86.AE.436, obr. příloha I.36) z doby kolem roku 370 př. Kr.⁶⁵ Na fragmentech jsou rozpoznatelné postavy šesti žen, drží se při tanci za ruce a všechny jsou zobrazeny s mnoha šperky, v dlouhém oděvu a vlasy učesanými do drdolu.

V antickém řeckém prostředí se obvykle neobjevují tance smíšené, výjimkou z pravidla je *geranos* a část tanečních scén z pozdně geometrické keramiky, ještě neobvyklejší a vzácnější jsou tance párové. Jeden smíšený tanec ukazuje lukánský sloupkový kráter z Vídně (Kunsthistorisches Museum 2165, obr. příloha I.37), od Malíře brooklynské a budapešťské vazy z počátku 4. století př. Kr.⁶⁶ Jeden z tančících párů vypadá, jako by se právě chtěl chytit, druhý pár se již drží. Změna pozice tanečníků, která je pravděpodobně základem tohoto tance, připomíná příklad z Délu.

Existuje řada námětů s řadovým či cyklickým tancem v plastice, zpravidla však není dochován originál. Představu o něm nám pak podávají pozdější kopie novoattické řecké nebo pozdější z dílen římských.

Jako první připomenu reliéf v přísném stylu thébského sochaře Sokrata, znázorňuje tři tančící Charitky, které se při řadovém tanci drží za ruce a pohybují se směrem doleva. První postava je zobrazená šikmo z profilu, druhá frontálně v kontrastu s dolní polovinou těla zobrazenou v profilu, třetí celá z profilu (obr. příloha I.38). Ztracený originál datovaný okolo 470 př. Kr. byl vystaven u vchodu na Akropoli.⁶⁷ Jejich tanec je klidný a majestátní připomínající např. tanec dívek z kráteru z Villa Giulia. Na rozdíl od většiny předloh nejsou používány v dekorativním novoattickém umění jednotlivé postavy zvlášť.

Pozdější je originál reliéfu zobrazující tančící Hóry, i ony se stejně jako v předchozím případě Charitky drží při tanci za ruce (obr. příloha I.39). Originál je datován do konce 4. století př. Kr, snad je jeho autorem Kéfísodótos mladší. Jeho přestylizováním jsou např. i slavné Tanečnice Borghese.⁶⁸ Hóry tančí směrem doprava, dvě jsou ukázané z profilu a mají na sobě chitón a himation, prostřední postava je zobrazena v šikmém pohybu a otevírající, oděna je pouze v peplu.

⁶⁵ CVA USA 30. Malibu, J. Paul Getty Museum V. (JENTOFT-NILSEN), pl. 265, 3. – 4.

⁶⁶ TRENDALL 1967b, s. 109, n. 560, pl. 55, 3-4.

⁶⁷ FUCHS 1959, s. 59 – 63.

⁶⁸ Ibid., s. 63 – 67.

Velmi oblíbenou předlohu ke kopírování představuje reliéf se třemi nymfami (obr. příloha I.40). Renate Feubel datuje originál kolem roku 350 př. Kr., Werner Fuchs do let 340 – 330 př. Kr.⁶⁹ Ikonografie tance je výrazná především způsobem, jakým se nymfy při tanci drží. Druhá tanečnice drží první za cíp jejího oděvu, stejným způsobem se drží i třetí druhé tanečnice. S tímto způsobem držení se setkáváme u tanečních scén poprvé.

Z poloviny 4. století př. Kr. pochází nezachovaný originál reliéfu, jehož hlavní téma je cyklický tanec. Jedná se o jedno z mála zobrazení, kdy může skutečně odlišit kruhový od řadového tanec. Reliéf zobrazuje tanec tří nymf a jednoho Pana okolo oltáře. Nymfy jsou zobrazeny v archaizujícím oděvu a Pan je klasického typu (obr. příloha I.41).⁷⁰

d. Helénismus

V tomto období vznikají helénistické kopie originálů s námětem řadových a cyklických tanců ze 4. století př. Kr. Mezi reliéfy, které přímo nekopírují výše zmíněné předlohy, ale nechávají se jimi spíše inspirovat, patří např. reliéf tančících žen z Balčiku z 3. století př. Kr. (obr. příloha I.42).⁷¹ Podle mého názoru se umělec značně inspiroval reliéfem tančících Hór, druhá a třetí tanečnice připomínají postavením a držením první a druhou Hóru originálu.

Scéna s tancem se objevuje i ve výzdobě heróona v Sagalassu datovaného do let 150 až 130 př. Kr., je zde zobrazena řada žen držících se za cíp oděvu.⁷² Stejně držení jsme již viděli u reliéfu s tančícími nymfami ze 4. století př. Kr. Kromě tří tanečnic, které se navzájem drží za oděv, je součástí výjevu i hudebnice hrající k tanci na kitharu a postava ženy, která se odlišuje od třech zbývajících. Zároveň ji s ostatními postavami spojuje fakt, že se drží cípu oděvu hudebnice, vedle níž stojí. Všem ženám je společná hravost a dekorativnost s jakou je pojat jejich oděv. Nedají se nepřirovnat k tanečnicím v plášti, které se stávají velmi oblíbené ve 4. století př. Kr. Tato taneční scéna kombinuje motiv řadového tance s držením tanečnic a zároveň jsou tanečnice obdařeny dávkou individuality (hra s oděvem a různé postoje).

Kombinaci tanečních motivů, která je v období helénismu a hlavně za dob raného císařství velmi oblíbená, můžeme vidět na tzv. Lateránské bázi z Fóra Romana z počátku 1. století př.

⁶⁹FUCHS 1959, s. 21 – 27.

⁷⁰Ibid., s. 27 – 33.

⁷¹VENEDIKOV; GRASMINOV 1973, obr. 330.

⁷²RIDGWAY 2000, pl. 39 – 44.

Kr.⁷³ Skupina, kterou spojuje námět hudby a tance, se skládá z pěti tanečnic v plášti, jedné tanečnice s kastanětami, satyra, kitharoidky a hráčky na aulos. Scénu jsem do řadových tanců zařadila, protože se jedná o skupinu tanečnic, které jsou ukázány tančící v řadě, první dívka zároveň drží hráčku na kitharu za cíp oděvu. Celá scéna je kombinací motivů zaprvé jednotlivých tanců, zadruhé i formy tance skupinového (řadového) a individuálního.

⁷³ RICHTER 1945, s. 208n, pl. IX.

ii. Tance extatického charakteru

Tance a tančící postavy, které jsem zařadila do této skupinu, mohu s jistou nadsázkou nazvat divoké. Symbolizují to zvířecí v člověku, to co je ve spojení s přírodou a co nás k ní znovu a znovu poutá. Tyto tance jsou ne náhodou zpravidla oslavou vegetačních božstev. Řekové často situovali jejich původ za hranice řeckého světa do Persie, Lýdie apod. U některých těchto tanců je to pravděpodobné, u jiných méně. Důležité je pro pozorovatele především to, že na jednu stranu byly příliš, znovu použiji stejný přívlastek, divoké, aby je považovali za genuině řecké a nebyly považovány za státotvorné jako jiné „správné“ tance, na druhou stranu chápali jejich význam pro život jedince a komunity a ten, kdo je odmítal, v řeckých mýtech špatně skončil.

Příklady ikonografie tanců extatického charakteru můžeme nalézt již na hmotných památkách z doby bronzové.

Rané příklady zobrazení tance v umění minojské Kréty poskytují dva exempláře keramického zboží, jedná se o tzv. stojan na ovoce neboli mělkou misku na vysoké nožce a misku s jedním ouškem, oba kusy se shodují ve způsobu vyobrazení tančící figury a shodně pocházejí z Faistu (doba prvního rozkvětu MMII B, obr. příloha II.1).⁷⁴ Zobrazen je v obou případech náboženský kontext. Tanec je na minojské Krétě spojován ve velké míře s epifanií božstva. Tančící postava je stylizovaná, přebírá florální formy. Postava, která jediná v obou kontextech netančí, je buď bohyní, nebo kněžkou. V mnoha kulturách slouží taneční extáze z dosažení jiného stavu vědomí a následnému spojení s božskou entitou. O charakteru božstva můžeme však pouze spekulovat, je příliš snadné označit postavu za vegetační božstvo. Na vnější straně misky na nožce se nacházejí zvláštní „ohnuté“ postavy v řadě za sebou. Zdá se, že postavy něco sbírají, pan W. Schiering vidí v těchto ženských postavách sběračky šafránu. Obdobně stylizovaná postava tanečnice extatického tance se nachází i na jedné minojské gemě.⁷⁵

Extatický tanec, který pravděpodobně souvisel s uctíváním stromu života a kamenů je hojně znázorňován na minojských i mykénských gemách a prstenech. Součástí těchto tanců bylo pravděpodobně i třesení s větvemi posvátného stromu.⁷⁶ Ukázkou takového typu tance na počest

⁷⁴ SCHIERING 1998, s. 167, Taf. VII, VIII, 1, Abb. 56.

⁷⁵ Ibid., s. 201n., Abb. 57.

⁷⁶ MANDALAKI, *Αρχαιολογία & Τέχνης* 90, s.17n.

posvátného stromu můžeme vidět na zlatém prstenu z lokality Archanés (LMIIIA, obr. příloha II.2).⁷⁷

Způsob tance, který můžeme nazvat extatickým, se nalézá u dam tančících okolo kněžky prezentující vtělení bohyně na prstenu z Isopaty (LMII, obr. příloha II.5). Identicky tančící ženy vidíme na nástěnné malbě z Knóssu s vyobrazením tanečního představení včetně přihlížejících diváků (MMIIIB/LMIA, obr. příloha II.6).⁷⁸

Další tanec, který podle mého názoru můžeme klasifikovat jako extatický a který se konal u příležitosti oslavy vegetačního božstva, zobrazuje bronzový model z Palaikastra (LMIB, obr. příloha II.4). Žena oděná v dlouhé sukni a výrazným opaskem a náhrdelníkem má ruce položené na bocích, pohyb, který tanečnice vykonávala, zdůrazňoval boky, snad jimi kroužila, pohupovala jimi či se točila kolem své osy.⁷⁹ Jako pravděpodobná se jeví hypotéza, že tanec patřil ke kultu božstva plodnosti a vegetace z důvodu srovnání tohoto ikonografického typu s idoly žen z Keu, které jsou výrazně podobné tomu z Palaikastra.

Tyto idoly se našly na Keu (Ayia Irini) ve svatyni, která je spojovaná s kultem plodnosti. Ženy mají stejný oděv i doplňky a shoduje se pozice rukou (obr. příloha II.3, ne všechny mají ale ruce na bocích). Je nepravděpodobné, že by tak četné formálně a stylisticky různé plastiky vznikly všechny ve stejnou dobu. Kromě jedné výjimky pocházejí všechny z doby LMIB/LH II. Vývoj není příliš jasný, téměř všechny hlavy jsou ztracené.⁸⁰ Podle lokace nálezů se nedá určit, kde bylo jejich původní místo, v jakékoli době. Nebyla nalezena žádná sedící figura, všechny tančí nebo stojí. Ruce jim spočívají u pasu, nebo jsou jednoduše spuštěny podél těla, jedna z plastik může být rekonstruovaná s jednou rukou zvednutou nad hlavu, ale s pozicí, která odpovídá tančícím postavám. Žádná z plastik z celkového počtu asi 50 nemůže být považována za reprezentaci božstva. Rozdíly mezi jednotlivými skupinami jsou v přítomnosti girlandy okolo krku, nebo těsného náhrdelníku okolo krku. V pozdější době bylo místo spojováno s kultem boha Dionýsa, v době bronzové zde mohlo být uctíváno božstvo podobného charakteru. Plastiky snad zobrazovaly dívky a ženy sloužící v kultu, které měly zajišťovat jeho neustálý průběh.⁸¹

⁷⁷ MANDALAKI, *Αρχαιολογία & Τεχνές* 90, s. 18, obr. 6.

⁷⁸ Ibid., s. 18, obr. 5.

⁷⁹ Ibid., 18n.

⁸⁰ CASKEY 1986, s. 32-35.

⁸¹ Ibid., s. 44-46.

a. Období geometrické

Mezi raný příklad ikonografie tanců, které můžeme nazývat extatické, patří fragment geometrické mílétské vázy, která byla zmíněna výše (pozn. 24, obr. příloha II.8). Skupina tanečníků, kteří vypadají přesně jako pozdější *padded dancers*, tančí v řadě držící se za ruce, proto byl také fragment zařazen do předcházející skupiny.

Další raný příklad tentokrát ze 7. století př. Kr. pochází ze svatyně Artemidy Orthie ve Spartě (obr. příloha II.7).⁸² Olověná figurka tanečníka v podřepu s vycpaným pozadím a břichem se v ikonografii shoduje jak s předchozím příkladem, tak s pozdějšími tanečníky na korintských a attických černofigurových vazách.

b. Archaické období

Komasti

Postavy tančící extatický tanec k počtě Dionýsa nebo jiného vegetačního božstva jsou v tomto období zobrazovány s velmi typickým pohybem dolních, ale hlavně horních končetin, ruce jsou ohnuty do ostrého úhlu, prsty natažené v tenzi. Takovýmto pohybem se vyznačují tanečníci nazývaní *komasty*, v angličtině také *padded dancers*, v němčině pak *dickbauchtänzer*. Jejich pojmenování charakterizuje především kostým, v němž vesele, a zároveň obscénně tančí a způsob tance v průvodu (*komos*). Můžeme si představit, že součástí takového tance bylo plácání se do různých částí těla, do břicha, hýždí, stehů, hrudi a různé poskoky.

Identicky je popisován antickými autory tanec komedie *kordax*, jako tanec obscénní, s vulgárními gesty, který se nehodí, aby ho tančil slušný občan bez masky. Dále je *kordax* charakterizován oplzlým kroucením břicha a pozadí. Jeho součástí měla být schémata jako *rhiknousthai*, *diarrhiknousthai*, *xiphismos*, *xiphize kai podize kai diarrhiknou*. Pravděpodobně označují střídavé skákání na jedné nebo druhé noze. Jsou zaznamenána i další schémata, která různě označují skákání a kroucení boků a nohou. Jiné schéma komedie se nazývalo *airein*

⁸² ThesCRA Dance. PAPADOPOULOU. *Artemis*, s. 326.

maschalen, označovalo ohnutý loket v pravém úhlu, držení dlaně blízko těla jako při plácání se do hrudi, žeber, nohou, hýždí nebo břicha. Dále tanečníci divoce skáčou a při tom zpívají.⁸³

Tanec označovaný jako *kordax* se také tančil v Elidě. Podle Pausania zde byl oltář Artemidy Kordaky, na jejíž počest byl tančen rituální tanec, který tam byl přinesen ze Sipylus v Lydii následovníky Pelopa.

„Ujdeš-li dále asi jedno stadion (0,185 km) od hrobu, nalezneš zbytky chrámu Artemidy příjmením Kordacká, poněvadž Pelopova družina u této bohyně provozovala slavnost nad vítězstvím a tančila tanec zvaný kordax, domácí to tanec z okolí Sipylu.“⁸⁴

Na ostrově Amorgu je doloženo představení kordaxu na počest Apollóna Pythijského.⁸⁵ Je pravděpodobné, že tento původně kultovní tanec patřící především do kultu božstev plodnosti a vegetace, byl později využit v komedii a také absorbován do Dionýsova kultu. Velmi dobře pasuje do motivu konzumace vína. Satyři pokračují v podobné ikonografii a ikonograficky původně korintští tanečníci předvádějí svoje reje na černofigurových attických skyfech, kam byli importováni okolo 580 př. Kr. a uvedeni především skupinou Malířů komastů.

Korintští tanečníci se objevují např. na kulovitých aryballech ze sbírky univerzity v Tübingenu (obr. příloha II.10). Tančí v řadě za sebou a prostor mezi nimi je vyplněn rozetami. Zobrazení jsou z profilu, jedna ruka směřuje ve směru tance, druhá je situovaná za tanečníka, obě jsou ohnuté v lokti s výraznými prsty ve formě dnešních palčáků. Obě vázy pocházejí patrně od stejného malíře a jsou datovány do konce první čtvrtiny 6. století př. Kr. (středně korintské).⁸⁶ Další vázy, na nichž můžeme najít tančící komasty, jsou především různé typy picích nádob.

Malíři komastů KX a KY reprezentují ikonografii těchto tanečníků na attické černofigurové produkci. Jako příklad nám poslouží váza datovaná okolo roku 570 s nožkou od malíře KY (Athény, Národní muzeum 1106, obr. příloha II.9), na níž jsou zobrazeni tři tančící komasti, jejichž ikonografie se nijak výrazně neliší od tanečníků na korintských vázách. Shodný

⁸³ LAWLER 1964, s. 78.

⁸⁴ PAUSANIAS. *Cesta po Řecku I*, kniha VI, kap. 22.

⁸⁵ LAWLER 1964, s. 70.

⁸⁶ CVA Deutschland 36, Tübingen, Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität I. (WALLENSTEIN) s. 49n, Taf. 25, n. 5-6, 7-9.

prvek představuje i picí roh v ruce jedno z krajních tanečníků, který je otočen směrem ke svým společníkům.⁸⁷

Jiná attická černofigurová číše (Athény, Národní muzeum 649, II.11) zobrazuje také veselé tanečníky podobné těm korintským, ale tito tančí nazí. Váza pochází z let 570-565 př. Kr. a představuje posun v ikonografii komastů, již netančí v obvyklém vycpaném kostýmu, ale přibližují se těm, které známe z atické červené figury. Stejně jako v předchozím případě se jedná o skupinu tří tanečníků, tentokrát ale obě krajní postavy drží v ruce picí roh.⁸⁸

Komasty nejdeme i na černofigurové keramické produkci z Boiótie, jsou většinou nazí a mají dlouhý vous, jejich pohyb je zvýrazněn prodloužením horních i dolních končetin, zvláště ruce jsou v některých případech extrémě dlouhé. Takovými parametry se vyznačují tančící postavy na boiótském kantharu (Karelsruhe 1914, B 3149, obr. příloha II.12) z poloviny 6. století př. Kr.⁸⁹ Nechybí ani hráč na auloi, který stojí v čele tříčlenné skupiny, na druhé straně vázy jsou čtyři tanečníci. Většina komastů na váze je ve výskoku, jednu nohu zdviženou. Nechybí ale ani tanečník se zanoženou nohou. Jedná se o prvek velmi oblíbený u satyrů v červené figuře.

Tanečníci posilnění vínem a pohybující se výše popsaným způsobem se objevují i na mílétské fikeluře, a to především na amforách. Na amfoře z Altenburgu (Staatliches Lindenau – Museum 191, obr. příloha II.13) z poloviny 6. století př. Kr. vidíme tanečníky veselící se vedle velkých dinoi, kteří se nepatrně odlišují od svých příbuzných z jiných částí řeckého světa.⁹⁰ Tito komasti jsou holohlaví a nemají ani vousy, jejich kostým se skládá pouze z „kalhotek“. Komasti z Korintu či Attiky jsou většinou oděni do trikotu s krátkými rukávy, nebo mohou být nazí jako je tomu především u boiótských komastů. Ikonografie tance mílétských komastů je ovšem totožná jako u komastů z Korintu, Attiky či Boiótie. Důraz je tradičně kladen na výskoky, výkopy nohou a výraznou gestikulaci rukou, jedna ruka u většiny tanečníků směřuje vzhůru a druhá dolů či k bokům. V ruce směřující vzhůru drží picí nádobu a za tance se chystají přiložit ji k ústům, jeden z tanečníků má obě ruce zdvižené vzhůru a jeden obě spuštěné dolů, stále jsou však ohnuté v loktech.

Komasti mohou výjimečně tančit spolu se svými ženskými protějšky, tanečnice se od komastů odlišují bílou pokožkou. Ikonografie jejich tance je ovšem zcela identická jako

⁸⁷ CVA Greece 3. Athens, National museum III. (CALLIPOLITIS – FEYTMANS), pl. 2, s. 15.

⁸⁸ Ibid., pl. 3, s. 16.

⁸⁹ CVA Deutschland 7. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum I. (HAFNER), Taf. 36, 7-8.

⁹⁰ CVA Deutschland 17. Altenburg, Staatliches Lindenau - Museum I. (BIELEFELD), Taf. 10-12.

mužských komastů. Jejich tanec nacházíme na černofigurové attické číši z let 550-540 př. Kr. (München 2181, Jahn 1224, obr. příloha II.14).⁹¹ Zobrazeny jsou dvě skupiny, každá se skládá s dvou mužských tančících postav a jedné ženské uprostřed, ženy nosí oděv, který se podobá moderním plavkám v celku, trikot kontrastuje s jejich bílou pletí.

Satyři a mainady

Platón v Zákonech tance mainad a satyrů k počtě Dionýsa staví mimo všechny jím vymezené skupiny a současně je považuje za nevhodné pro ústavu obce. Tance, které považuje za směřující k ušlechtilosti, rozděluje na mírové a bojové (*pyrrhiché*).⁹²

Na rozdíl od následujících období je ikonografie tančících mainad a satyrů identická, tančí ve svých rejích obdobně jako rozpustilí tanečníci z předchozí skupiny. Jejich pohyb se tedy vyznačuje především rukama ohnutými v loktech do pravého úhlu, četnými poskoky a výrazným pohybem kupředu v podřepu. Mainady tančí divoce s krotaly či bez nich, převážně jsou to mainady či jiné ženské postavy, které tento nástroj podobný kastanětám používají. V tanečních scénách tohoto typu jsou nejčastěji použity auloi jako hudební doprovod.

O podobnosti tanců komastů a satyrů svědčí i skutečnost, že v satyrském dramatu sbor satyrů tančil tzv. *sikinnis*, která byla charakterizována podobnými schématy jako *kordax*.

V černofigurové keramice je námět tančících členů Dionýsovi suity jeden z nejoblíbenějších. Existuje v mnoha variacích, oblíbené jsou např. lékhyty zdobené motivem tančících mainad s Dionýsem nebo bez něj. Mimo tohoto keramického tvaru se mainady a satyři objevují především na číších, skyfech, krátech a amforách, Dionýsos je přítomen asi na 50% vyobrazení.

Obvyklou scénu z černofigurové produkce můžeme vidět na attickém skyfu v Tübingenu (Uni. 7355, O.Z. 155, obr. příloha II.15) datovaném okolo roku 530 př. Kr. Skupina satyrů a mianad na jedné straně v počtu pěti, na druhé v sedmi tančí, v řadě se střídají mainada a satyr. Za povšimnutí stojí prostřední mainada ze skupiny sedmi tanečníků, jejíž zvednutá noha je odhalená

⁹¹ CVA Deutschland 57. München, Antikensammlungen XI. (FELLMANN), Taf. 62.

⁹² PLATÓN. *Zákony*, kniha VI, 815 – 816.

a působí trochu vyzývavě, ostatní mainady tančí vždy tak, že jim oděv zahaluje nohy až ke kotníkům.⁹³

Významný zdroj pro ikonografii tance satyrů a mainad v archaickém období představuje produkce tzv. tyrhénských amfor. Jejich častým námětem jsou právě divoké reje mainad a satyrů. Vyobrazení tančících mainad a satyrů se objevuje především na hlavním výzdobném páse na těle nádoby. Na uších můžeme ale také nalézt jednotlivé tančící postavy. Na Nikosthemově amfoře z Říma (Vaticano 451) najdeme na uchu postavu mainady, která tančí s krotaly.⁹⁴

Tvar, na němž se mohou mainady a satyři v tanci objevit, je i kyathos, jeden takový je z Malibu (J. Paul Getty Museum acc. no. 86.AE.144, obr. příloha II.16) a pochází z doby kolem roku 510 př. Kr.⁹⁵ Mezi oky je zobrazena mainada a satyr, mainada tančí s krotaly, satyr je ve výskoku, ruce ohnuté v loktech. Mimo těchto dvou figur jsou na kyathu ještě dvě mužské postavy s hůlkou a pláštěnkou v pozici lovce.

Scéna z amfory v Michiganu (University of Michigan 2599) z poslední čtvrtiny 6. století př. Kr. ukazuje typické schéma ikonografie tančících mainad a satyrů, s tím rozdílem, že místo jejich obvyklých partnerů v tanci jsou s třemi mainadami (z nichž jedna tančí s krotaly) zobrazeni jeden starší muž s krotaly a jeden mladík.⁹⁶

Zcela výjimečné jsou případy, kdy tančí satyr a mainada jako by v páru. Scéna na tondu číše v Bostonu (M.F.A. acc. no. 69.1052, obr. příloha II.7) z poloviny 6. století př. Kr. je tím případem, kdy mainada a satyr tančí vedle sebe, obrácení k sobě. Obě ruce mainady se dotýkají jedné dlaně satyra, jako kdyby spolu opravdu tančili. Vždy jedna noha tanečníka je zvednutá a pokrčená v koleni.⁹⁷

Naproti hojným příkladům extatického tance satyrů a mainady společně jsou scény pouze s tancem satyrů či pouze s tancem mainad méně časté. Do této slupiny patří vyobrazení tance samotných mainad s Dionýsem, které se nachází na černofigurové amfoře z Bostonu (M.F.A. acc. no. 76.41, obr. příloha II.18) datované do let 530/520 př. Kr.⁹⁸ Dionýsos je situován do středu kompozice, v ruce drží kantharos, na každé straně tančí dvě mainady. Gesta rukou tanečnic patří

⁹³ CVA Deutschland 47. Tübingen, Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität III. (BUROW), Taf. 35, 1-4.

⁹⁴ HOPPIN 1924, s. 272n.

⁹⁵ CVA USA 25. Malibu, J. Paul Getty Museum II. (CLARK), pl. 75.

⁹⁶ CVA USA. 3. Michigan, University of Michigan at Ann Arbor I. (VAN INGEN), III H, XIV, 3.

⁹⁷ CVA USA 19. Boston, Museum of Fine Arts II. (TRUE), pl. 90, 1-2.

⁹⁸ CVA USA 14. Boston, Museum of Fine Arts I. (HOFFMANN), pl. 44.

k těm výraznějším. Mainada nalevo od Dionýsa je zajímavá pozicí nohou, jednu nohu má pokrčenou v koleni a zanoženou.

Tancem mainad v tomto případě bez Dionýsa je zdobena attická oinochoé (München, Antikensammlungen 1821, Jahn 1204, obr. příloha II.19) z let 520/510 př. Kr.⁹⁹ Čtyři mainady s věnci na hlavě tančí s výraznými gesty rukou. Ruce mají velikostně nadměrně provedené, takže vypadají jako by jim z rukou rovnou vyrůstala krotala. Takto jsme viděli zobrazené attické a boiótské komasty v černé figurě.

Další variantou schématu s tanci Dionýsovi suity jsou satyři tančící v přítomnosti boha vína. Takovéto zobrazení se nachází na sloupkovém kratéru z Tübingenu (Uni. S/10 816, obr. příloha II. 20) datovaném mezi léta 530-520 př. Kr.¹⁰⁰ V tomto případě je součástí scény také Hermés. Tanec satyrů je zcela v rámci obvyklého typu včetně výrazných gest rukou a výskoků při tanci dvou krajních satyrů, jedna ruka je ohnutá v lokti a směřuje vzhůru a druhou se pak drží v bok. Třetí satyr má odlišný postoj, obě nohy spočívají na zemi a jedna ruka směřuje dolů, druhá je situována na boku.

Zatímco skupina výjevů, v nichž se objevují pouze tančící postavy mainad bez Dionýsa, je relativně početná, není tomu tak v případě scén tančících satyrů. Výskyt takovýchto scén v černofigurové attické produkci je zcela marginálního charakteru. Pozici veselých tanečníků bez dalšího doprovodu zde zaujímají oblíbení komasti. Situace se změní až v červenofigurové keramické produkci.

Mezi zajímavosti v této skupině patří satyři, kteří tančí s mainadami, ty jim sedí na ramenou. Ukázkou tohoto typu ikonografie je amfora z Mnichova (Antikensammlungen 1519, Jahn 651, obr. příloha II.22) datovaná okolo roku 500 př. Kr.¹⁰¹ Uprostřed scény se nachází Dionýsos, po obou stranách jsou situováni dva satyři, na jejichž ramenou sedí dvě mainady. Mainady mají ruce v pozici, která je typická pro tanec s krotaly. Jeden ze satyrů je snad ve výskoku. Na první pohled se může zdát, že se nejedná o tanec, nýbrž o nějakou hru s prvky akrobacie, že je tato figura skutečně součástí tance, je jasné z příkladu jiné amfory z Mnichova (Antikensammlungen 1547, Jahn 434, obr. příloha II.22) z let 510/500 př. Kr.¹⁰² V tomto případě

⁹⁹ CVA Deutschland 65. München, Antikensammlungen XII. (PFISTERER-HAAS), Taf. 28, 1-4.

¹⁰⁰ CVA Deutschland 47. Tübingen, Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität III. (BUROW), Taf. 8, 1. – 2; 9. 1-2.

¹⁰¹ CVA Deutschland 48. München, Antikensammlungen IX. (KUNZE-GÖTTE), Taf. 11, 1-2; 17, 2.

¹⁰² CVA Deutschland 48. München, Antikensammlungen IX. (KUNZE-GÖTTE), Taf. 12, 4.; 16. 1-2.

se ovšem nejedná o satyry či silény, nýbrž o čtyři komasty s věnci na hlavě, které patří k Dionýsově průvodu, jeden z nich nese na ramenou mainadu, ostatní tančí zcela konvečně. Komast, který nese mainadu, je pravděpodobně v nějakém poskoku, jeho jedna noha je mírně zvednutá a mainada na jeho ramenu drží v ruce krotala.

Motiv tančících satyrů, silénů a mainad se také objevuje i v produkci pro etruský trh v dílnách řeckých (především iónští umělci) nebo v jejich tradici. Ikonografie těchto tančících postav je té řecké do velké míry podobná, styl ale přizpůsobený, a to i co se tance týká pro etruský vkus. Následující vázy reprezentují tuto skupinu.

Pěknými příklady tanců silénů jsou kampánské dinoi. Jejich tanec se velmi blíží ikonografii komastů. Takto je můžeme vidět tančit na dinu ve Würzburgu (Martin von Wagner Museum inv. H 5352, okolo 530 př. Kr., obr. příloha II.23).¹⁰³ Jejich rekvizitami jsou rovněž různé nádoby na víno a kožený měch na víno, nechybí ani hudební doprovod. Tančící silény jsou v tomto případě součástí scény s Héfaistem a Dionýsem. Ve scéně je zastoupena celá škála ikonografických typů satyrů a silénů (potažmo komastů). Silény předvádějí výskoky, většina z tančících postav má nohu zdviženou do výše, jeden ze silénů dokonce vyzdvihuje nohu tak vysoko jako při kankánu. Jiní dva jakoby zanožovali. Ruce jsou situovány rozličně, obě vzhůru, jedna vzhůru, druhá v bok, obě v bok.

I mezi tzv. pontskými vázami se nacházejí příklady tančících postav z Dionýsova průvodu. Amfora v Paříži (Louvre E 103, obr. příloha II.24) datovaná do let 540/530 př. Kr. ukazuje ve výzdobném poli na těle nádoby divoký tanec satyrů/silénů a mainad.¹⁰⁴ Skupinu tanečníků tvoří čtyři mainady a šest silénů/satyrů, jeden ze silénů plní funkci hudebníka (hraje na auloi), vždy všechny postavy na jedné straně nádoby tančí unisono, v obou případech mají tanečníci zdviženou jednu nohu a jednu ruku pokrčenou v lokti u boků, druhá ruka směřuje vzhůru a buď jsou dlaně a prsty otočené k tělu nebo od těla (působí téměř egyptským dojmem).

¹⁰³ CVA Deutschland 39. Würzburg, Martin von Wagner Museum I. (HÖLSCHER), Taf. 26. 1-2; 27. 1-2; 28. 1-2.

¹⁰⁴ CVA France 35. Paris, Musée du Louvre XXIV. (GAULTIER), pl. 20.

c. Klasické období, pozdní klasika

Komasti

V tomto období se divoký obscénní tanec komastů z období černé figury mění v průvod athénských občanů, kteří se v noci či k ránu vracejí značně posilnění vínem z nějakého sympózia.

Na červenofigurovou produkci velmi divoké taneční kreace předvádí sedm mladíků na attickém psyktéru (Louvre G59, obr. příloha II.25) z konce 6. a počátku 5. století př. Kr.¹⁰⁵ Ikonografie navazuje na komasty předchozího období. Všichni tanečníci jsou ve vysokém výskoku na jedné noze a někteří dokonce působí dojmem, že se plácají do hrudi a břicha, tak jak je tomu zvykem již od dob korintských tanečníků.

Attická červenofigurová číše z doby asi okolo 510 př. Kr. v Tarantu (Museo Nazionale Vinc. n. 108/2, obr. příloha II.26) nabízí také pohled do veselí v průběhu nějaké hostiny s osmi účastníky.¹⁰⁶ Jeden z mladíků tančí s krotaly, dva mají hůlku a dva plášť přehozený přes napřaženou ruku. V druhém poli tančí opět dva s hůlkou a pláštěm přes ruku a dva, kteří balancují se skyfem na chodidle jedné nohy. Tato váza je zároveň ukázkou akrobacie s picími nádobami, kterou provádějí na červenofigurových vázách i saytři a siléni, stále tak můžeme pozorovat těsnou spřízněnost ikonografie komastů a satyrů jako v případě černofigurových váz.

Trochu přiopile působí muži na číši z Toleda (Museum of Art 64.126, obr. příloha II.27) 480 př. Kr., nejedná se však o divoký tanec komastů z černé figury.¹⁰⁷ Čtyři muži a jeden chlapec jsou zobrazení v obou výjevech, první skupinu tvoří hráč na auloi, hráč na kitharu, tanečník s krotaly a tanečník se skyfem. Druhá skupina se skládá z hráče na auloi, jednoho tančícího muže s výraznou gestikulací a dvou mužů, kteří se opírají o hůl zmožení vínem. Žádný z komastů není ve výskoku.

Většinou je komos doprovázen hrou na píšťalu, výjimkou není ani hráč na strunný nástroj jako v případě attické červenofigurové peliké (München, Museum Antiker Kleinkunst 2346, J.293) datované do roku 470 př. Kr.¹⁰⁸ V každém výzdobném poli je ve středu situována hudebnice

¹⁰⁵ CVA France 12. Musée du Louvre VIII. (POTTIER), III I c, pl. 58.

¹⁰⁶ CVA Italia 70. Taranto, Museo Nazionale IV. (LO PORTO), tav. 21, 1-4; 22, 1-4.

¹⁰⁷ CVA USA 17. Toledo, Museum of Art I. (BOULTER; LUCKNER), pl. 56.

¹⁰⁸ CVA Deutschland 6. München, Museum Antiker Kleinkunst II. (LULLIES), Taf. 70.

s auloi a s kitharou. Okolo hudebnice tančí výrazněji vždy jeden z dvojice, druhí působí spíše klidněji, v ruce drží oba skyfy, pouze jeden z komastů je zobrazen ve výskoku.

Na rozdíl od mateřského Řecka se tanec komastů na jihoitalských červenofigurových vázách neobjevuje. Do skupiny Schwerin (Zürich Market, přechodná skupina, Lukánie, obr. příloha II.28) patří skyfoidní číše dekorovaná třemi tančícími postavami, jedná se o satyra tančícího mezi dvěma silény, jeden ze silénů tančí s kantharem.¹⁰⁹ Způsob zobrazení spíše odpovídá komastům, jak je známe z klasického období z attického červenofigurového vázového malířství, nejde však o lidské postavy, ale o satyra a silény.

Motiv veselících se mladíků a mužů s picími nádobami v typických pozicích, nejčastěji ve výskocích ve 4. století př. Kr. odeznívá, na vázách z tohoto období se objevují spíše veselé průvody dívek a chlapců, jejichž pohyb je na hranici mezi chůzí a jednoduchým tanečním krokem vpřed. Jedná se o typ, který je velmi oblíbený na červenofigurové keramice z Velkého Řecka. Účastníci těchto průvodů zpravidla nesou různé předměty. Průvody s tancem, které se dějí ve znamení konzumace vína, jsou v této době plně v režii satyrů, silénů, mainad a thiád.

Mainady a satyři

Mainady se postupem 5. a ve 4. století př. Kr. stávají gracióznějšími tanečnicemi, tančí s tympany a krotaly, thyrasy, divou zvěř a hady.

Pro období helénistické a i pro vývoj římského dekorativního umění je ikonograficky důležité dílo sochaře Kallimacha z konce 5. století př. Kr. Z dochovaných napodobení tohoto tématu (kopie i inspirace) sestavil Werner Fuchs šest základních typů, které se měly objevit právě v monumentu, jehož autorem byl Kallimachos. Jeho dílo je datováno ke konci 5. století př. Kr. a jako přibližný rok vzniku tančících mainad je předpokládán rok 406 př. Kr. (po smrti Euripida a uvedení jeho Bachantek).¹¹⁰

Variace jaké mohou mít scény s tančícími mainadami a satyry jsou totožné jako v černé figuře.

V červenofigurové keramice se vykytuje několik oblíbených motivů, které z dřívějších období neznáme, velmi časté jsou tančící postavy s thyrasy jako na attické červenofigurové číši

¹⁰⁹ TRENDALL 1973, s. 161, n. 338b, pl. XXXI, 1-2.

¹¹⁰ FUCHS 1959, s. 72 – 91.

(Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, 280, k. 410, obr. příloha II.29) z raného 5. století př. Kr.¹¹¹ Osm mainad tančí a jen dvě z nich ne s thyrsy, jedna z nich je hudebnice a druhá tančí s krotaly. Thyrsos drží buď jednou nebo dvěma rukama, u pasu nebo na rameni.

Jedním z dalších výrazných ikonografických typů tančících mainad je mainada tančící se zahalenýma rukama. Oděv visící z rukou působí jako křídla, pohyby mainady s rozpaženýma rukama působí jako pokus vzlétnout. Číše z Bostonu (MFA 1900.499, obr. příloha II.30) z roku 480 př. Kr. je dekorována deseti postavami tančících mainad a satyrů, jeden ze satyrů tančí s thysem, jinak mají všechny postavy prázdné ruce.¹¹² Mainady zauímají různé pozice rukou, většinou jedna ruka směřuje dolů a druhá nahoru k hlavě. Tři z mainad se pak naklání na stranu s jednou rukou vedenou přes hlavu, tato pozice je typická pro mainady s „křídly“.

Jiný příklad mainad tančících se zahalenýma rukama se satyry najdeme na attické červenofigurové číši z Berlína (Antiquarium, F 2532, obr. příloha II.31) z doby okolo roku 430 př. Kr.¹¹³ Scéna je pestřejší než předešlé, zahalené ruce mají jen některé z tanečnic. Dohromady je zde zobrazeno deset tančících postav, vždy jedna mainada z každé pětičlenné skupiny má zahalené rozpažené paže. Ostatní mainady tančí s thysem se zakloněnou hlavou a krotaly obvyklým způsobem.

Motiv ptačího tance je v řecké kultuře velmi rozšířený a má mnoho významů – vlaštovky z jara – vlaštovčí tanec, při kterém z Kolofónu na Rhodos „táhli“ chlapci převlečení v černé a bílé peří za vlaštovky a oslavovali příchod jarních dnů za zpěvu veselé písně a vyzívali k otevření dveří právě vlaštovkám, nositelkám jara. Píseň byla pravděpodobně doprovázena pohyby, které evokovaly let vlaštovek.¹¹⁴

Ve starověké Číně byl jedním z nejkrásnějších festivalů Královský festival návratu vlaštovek. Vlaštovka byla zároveň ochránkyní a zakladatelkou čínské dynastie Šang a bylo tedy přirozené věnovat jí písně a tance k její oslavě.¹¹⁵

Nejslavnějším „ptačím“ tancem řecké antiky je jeřábí tanec. *Geranos* je znám z antických literárních i ikonografických pramenů, stále se o jeho původu a přesné podobě vedou diskuze.

¹¹¹ CVA Schweiz 6. Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig II. (SCHLEHOFEROVA), Taf. 24, 1-4; 25, 1-4.

¹¹² LIMC VIII. KRAUSKOPF; SIMON. *Mainades*, s. 788, n. 65.

¹¹³ CVA Deutschland 22. Berlin, Antiquarium III. (GREIFENHAGEN), Taf. 112, 1-2.

¹¹⁴ WEEGE 1926, s. 125-129.

¹¹⁵ LONSDALE 1981, s. 179n.

Není ovšem pravděpodobné, že by nějakým způsobem imitoval tanec těchto ptáků. *Geranos* není zdaleka jediným jeřábím tancem na světě a některé jsou i dodnes zachované.

Ve starověké Číně, když dcera Ho-lu, krále Wu (614 – 595 př. Kr.) spáchala sebevraždu, její otec ji nechal pohřbít s velkou slávou, k té příležitosti se tančil jeřábí tanec dívek a chlapců společně, tito tanečníci pak jako krysař z města Hammeln vlákali tancem ostatní mladíky a dívky do podzemního funerálního labyrintu, po jejich vstupu do podzemí se za nimi zavřely velké bronzové dveře a oni byli tak pohřbeni zaživa. Zajímavou paralelou je především oběť, společný tanec dívek a chlapců a labyrint. O čínském jeřábím tanci je toho známo velmi málo, tančilo ho 16 tanečníků – 8 dívek a 8 chlapců, všichni byli oděni v bílém.¹¹⁶ Podle Curta Sachse¹¹⁷ to byl tanec kruhový a patřil k vegetačním rituálům, zajišťující plodnost, toto určení rámcově odpovídá i jedné z charakteristik řeckého jeřábího tance.

Příkladem zachovaných tanců s motivem jeřába je korejský jeřábí tanec, jeřábí tanec kmene Ainu z japonského ostrova Hokkaidó¹¹⁸ a dokonce jeřábí tanec australských domorodců. Tyto převážně skupinové tance čerpají z tzv. „tance jeřábů“. Napodobují pohyby těchto vodních ptáků, mávání křídel a zvedání nohou.

Ptačí symbolika bývá spojována s šamany a jejich schopnostmi přecházet („přelétat“) z jednoho světa do druhého, již z doby paleolitu pochází kresby šamanů v jeskyních, kteří mají např. ptačí hlavu (jedná se i o slavné Lascaux). Kresby šamanů, jejichž vzhled je interpretován jako napůl lidský a napůl jeřábí pocházejí z Číny.¹¹⁹

Symbolika přelétání ptáků z jedné říše do druhé se v některých případech objevuje i ve funerálních souvislostech, vzlétající pták pak může být symbolem pro duši zemřelého. Funerálně se díky svému umístění interpretuje tanec zobrazený na nástěnné malbě v Hrobce tanečníků ležící na území tehdejšího korejského království Goguryeo (37 př. – 668 po Kr.), dnes v provincii Ťi-lin v Číně. Na malbě je zobrazena skupina tanečníků, kteří vykonávají pažemi pohyb podobný mávání křídel. Jedná se tedy pravděpodobně o tanec související s pohřebním rituálem a „letem“ duše do jiného světa.¹²⁰

¹¹⁶ LONSDALE 1981, s. 181.

¹¹⁷ SACHS 1963, s. 239.

¹¹⁸ *Sacred Dances. Ainu History and Culture*. Ainu museum [online]. [cit. 2010-5-31]. Dostupný z WWW: <http://www.ainu-museum.or.jp/english/eng12.html>.

¹¹⁹ LONSDALE 1981, s. 171n.

¹²⁰ BYOUNG-OK 2008, s. 43nn.

Satyři s Dionýsem ze sloupkového kratéru z Bonnu (Akademisches Kunstmuseum Inv. 72), který je datován mezi léta 480 – 460 př. Kr., jedná se o typ známý z předchozího období.¹²¹ Dionýsos je situován mezi oba tančící satyry, kteří jsou zobrazeni v klasické poskoku na jedné noze, oba zároveň při tanci hrají na hudební nástroj na kitharu a auloi. Dionýsos v ruce drží kantharos, v druhé hůl a jeho mírné nakročení dává znát, že také tančí.

Typickou pozici satyrů v červenofigurové keramice ukazuje výjev z attické červenofigurové peliké (Berkeley, University of California, 8/4582, malíř berlínského Persea, obr. příloha II.33), satyr tančí před hráčkou na auloi.¹²² Satyr tančí mírně zakloněn, ukročen dozadu a jedna ruku má napřaženou dopředu.

Taneční scény satyrů bez jejich družek a Dionýsa jsou v červenofigurové keramice hojnější než v předchozím období. Jejich tanec nabírá prvky akrobacie, předvádějí různé stoje na rukou a balancování s picími nádobami. Nejslavnějším příkladem je v tomto směru psyktér malíře Durida (London, B.M. E 768).¹²³ Jedenáct satyrů je zachyceno uprostřed zábavy, jejíž součástí je kromě pití vína i tanec plný akrobatických prvků. Zmínit můžeme jednu z postav, která stojí na rukou a u toho pije z číše postavené na zemi.

Attická červenofigurová číše (Würzburg, Martin von Wagner Museum inv. HA 425, obr. příloha II.34) datovaná do roku 510 př. Kr. ukazuje rej dvanácti satyrů, jejich pohyby jsou zcela v rámci ikonografie tanečníků při pitce, zahrnují především výskoky na jedné noze. Ruce mají satyři předpažené, pokud v nich nedrží nádoby nebo měchy, jeden ze satyrů tleská do rytmu.¹²⁴

Pár satyr a mainada je jako motiv používán častěji v červené figuře než v černé. Dva páry, každý na jedné straně, můžeme najít např. na attickém kantharu z Mnichova (2560, J. 240, obr. příloha II.35) datovaného do roku 460 př. Kr.¹²⁵ První pár je tvořen satyrem s thyresem a mainadou se zahalenýma rukama, z páru je to mainada, která tančí výrazněji, jednu ruku má zdviženou, druhou položenou u pasu souběžně se zemí směřuje k satyrovi, má lehce nakročeno, ale je spíše odkloněná od satyra. Satyr je také odkloněn od mainady. Scéna působí dojmem, že se pohybují od sebe a k sobě. Druhý pár je zobrazen ve stejné pozici, jen rekvizity k tanci jsou jiné,

¹²¹ CVA Deutschland 1. Bonn, Akademisches Kunstmuseum I. (GREIFENHAGEN), Taf. 18, 1 -5.

¹²² CVA USA 5. Berkeley, University of California I. (SMITH), pl. 43.

¹²³ HOPPIN 1919, s. 242n.

¹²⁴ CVA Deutschland 46. Würzburg, Martin von Wagner Museum II. (HÖLSCHER), Taf. 1, 1-4; 2, 1- 2.

¹²⁵ CVA Deutschland 6. München, Museum Antiker Kleinkunst II., Taf. 93, 1-2, (LULLIES).

v případě mainady thyrsos a jedno krotalo, satyr drží měch přehozený přes rameno. Krotala jsou používána v páru, tanec pouze s jedním je méně obvyklý.

Ve 4. století př. Kr. se ikonografie tančících mainad a satyrů nijak výrazně nemění, preferován je především typ mainady tančící se záklonem hlavy s thyrssem nebo s tympány. Ikonografie satyrů sleduje typ z 5. století př. Kr., jsou zobrazováni především v poskoku na jedné noze nebo se zanoženou nohou ohnutou v kolenu.

Červenofigurový kalichový kratér patřící do produkce pozdních sicilských váz (340 př. Kr., Exeter, Albert Memorial Museum 5/1946.643, obr. příloha II.36) ilustruje příklad dionýsovské scény z Velkého Řecka. Ssatyr tančí a hraje na tympány, vedle něj vidíme mainadu a mladíka.¹²⁶ Satyr je zobrazen ve výskoku, tanec mainady není ničím výrazný.

Skopás z Paru vytvořil nejznámější příklad tančící mainady ve volné plastice (3. čtvrtina 4. století př. Kr.). Z torsa sochy nemůže přesně popsat tanec, ale je jasné, že mainada tančí v extázi se zakloněnou hlavou, stejně jak to můžeme pozorovat ve vázovém malířství.¹²⁷

Rozšíření ikonografie výše zmíněných Kallimachových mainad se dotklo i oblasti Černomoří. Z kurganu Děvjev pochází zlatá rituální ženská ozdoba hlavy s motivem tančících mainad, které jednoznačně čerpají z Kallimachových typů, datovaná je do 4. století př. Kr.¹²⁸ Jedná se vždy o stejnou opakující se dvojici mainad, můžeme v nich identifikovat Hauserův typ 25 a 26 (obr. příloha II. 37).

d. Helénismus s návazností na římské dekorativní umění

V období od 4. století př. Kr. jsou podle dochovaných památek vedoucím motivem, typy mainad, které vytvořil Kallimachos. Werner Fuchs rekonstruuje řadu mainad jako celek složený ze dvou proti sobě situovaných mainad, jedna tančí doleva, druhá doprava. Posloupnost typů je následující 29 – 27 – 31 – 25 – 28 – 26 (obr. příloha II. 38).

K hmotným památkám, podle nichž jsou určeny Kallimachovy typy, patří v první řadě reliéf ve Florencii (Uffizien, 2/1 století př. Kr.). Je na něm zastoupen typ 25 (představuje mainadu tančící doleva, v jedné ruce, která spočívá za hlavou, drží nůž a v druhé volně visící podél těla

¹²⁶ TRENDALL 1967b, plate 243, 7-8.

¹²⁷ BOL 2004, s. 335 (Abb. 306 a.- g.).

¹²⁸ GALANINA; GRACH 1986, ill. 135.

nese půl kůzlete), typ 28 (tančí doleva, je viděna zezadu, v pravé ruce drží thyrsos zatímco v druhé ruce polovinu kůzlete, je příbuzná s předchozími a zdá se být originálním produktem pozdní klasiky), typ 27 (La Tympanistria tančí doprava, v levé drží tympanon, druhou rukou se chystá k úderu do hudebního nástroje a přidržuje si lem oděvu).

Kratér v New Yorku (M.M.A, augustovské.) prezentují typ 29 a 31 (mainada tančí na špičkách směrem doprava a v levé ruce, která v pohybu předchází tělo, drží věnec. Shodnost stylu i rytmu tance s ostatními mainadami řadí tento typ k originálu).

Reliéf v Madridu (Prado, období hadriánské) poskytuje ukázkou čtyř typů Kallimachových mainad. Jedná se o typ 26 („La Stanca“ tančí doleva, s thyrssem v jedné ruce, hlavu má skloněnou, jakoby na ní dolehl extatický tanec nebo snad požití víno, druhou rukou si přidržuje oděv, její použití není tak hojné jako u typu 25, nemáme k dispozici její podobu z raně-novoattické periody, ale identifikovala jsem ji na šperku z kurganu Děvjev), typ 27 a 28, typ 29 (viděna ze zadu, tančí doprava, v pravé ruce drží thyrsos, zatímco druhá ruka vlaje za tělem ve směru pohybu).

Další identifikový Hauserův typ je 32 je téměř shodný s typem 29 (pouze v ruce, která je situována za tělem drží půl kůzlete), typ 30 je mladší než Kallimachův originál (mainada tančí doleva, je zobrazena zezadu, na zádech přes rameno nese kůzle, pravá ruka je spuštěná za tělem ve směru pohybu od těla a drží nůž. Za zády má mainada svěšený kus látky.¹²⁹

¹²⁹ FUCHS 1959, s. 73-90.

e. Oklasma

Tanec, který je označován jako oklasma, je pravděpodobně orientálního původu, objevuje se v různých kontextech a je charakterizován tleskáním rukou a pokrčením v kolenech, případně „klečením“ na jednom koleni. Tanečníci jsou pravděpodobně zobrazeni, jak klesají do dřepu a zpět. O tomto pohybu jako o typicky perském nás informuje Xenofón.¹³⁰

Vyobrazení tohoto tance nacházíme na attické červené figuře i v keramické produkci Velkého Řecka. Motiv tanečníka v orientálním kostýmu, který při tanci tleská, zažívá největšího rozkvětu ve 4. století př. Kr. Nepodařilo se mi objevit žádný příklad z období klasického. Oblíbený je zvláště ve Velkém Řecku, odtud pocházejí i příklady tanečnic, které nejsou oblečeny po „perském“ způsobu, ale nosí běžný oděv. Předvádějí tento tanec za účelem pobavení při sympóziích a pravděpodobně jsou součástí nějakého divadelního představení. Výjimkou není ani tanečnice, která je součástí scény s dionýsovskou tematikou. V jednom případě se přímo jedná o spojení tohoto tance s divadlem. Existuje schéma komedie, figura – Peršan, která je nazývána *ptéssein* (kohout) nebo *oklasma*. Kohout je také někdy nazýván perský pták.¹³¹

Perský původ tohoto tance potvrzuje např. attický červenofigurový aryballos z Londýna (B.M. E 695, obr. příloha II.39) s průvodem perského krále datovaný na počátek 4. století př. Kr.¹³² Král jede na velbloudovi, jeho průvod se skládá z tří tanečníků oklasma, dvou tančících mainad s tamburínou, dvou hudebníků, jedné mužské postavy s pochodní a nosiče vějíře. Celou scénu ovládá motiv tance a hudby. Pro attického umělce byl zobrazovaný tanec evidentně perský (orientální), vhodný pro družinu perského krále. Všechny postavy tančící oklasma jsou mužské a oblečené do typického oděvu zahrnující dlouhé vzorované kalhoty, tuniku ke kolenům a ve dvou případech i vzorovaný vrchní díl s dlouhými rukávy.

Attický červenofigurový kalichový kratér (Fogg Museum and Gallatin Collections acc. no. 1925.30.11, obr. příloha II.40) z první čtvrtiny 4. století př. Kr. dává do spojení tanečníci oklasma s dionýsovskou tematikou.¹³³ Postava v orientálním kostýmu tančí v podřepu vedle nízké stoličky před hudebníci doprovázející tanec na dvojité aulos. Z jedné strany tanci přihlíží satyr s thyrssem a z druhé mainada taktéž s thyrssem. Kostým tanečnice obsahuje neobvyklý prvek v podobě

¹³⁰ XENOFÓN. *Anabáze* 6, 1, 10.

¹³¹ LAWLER 1964, s. 88.

¹³² FURTWÄNGLER; REICHHOLD 1909, s. 100, taf. 78.

¹³³ CVA USA 8. Fogg Museum and Gallatin Collections, (CHAZE; PEASE), s. 36, III I, pl. XIX, 3a.

pokrývky hlavy, který se podobá šátku uvázanému na týlu, frekventovanější bývá špičatá čapka. Stolička, vedle které dívka tančí, slouží jako rekvizita k tanci. Vyobrazení z attické červenofigurové vázy, které publikoval F. Weege (obr. příloha II.41),¹³⁴ ukazuje tanečnici oklasma v orientálním kostýmu, jak tančí v kleče právě na takové stoličce. Vedle ní stojí hráčka na auloi a žena (mainada?) s tamburínou.

Od malíře vázy z Hearst, jehož produkce spadá do raného období apulského červenofigurového malířství, je znám fragment zvoncového kratéru, na kterém je zobrazena tančící figura. Na fragmentu (Basel, H. A. Cahn coll. N. 276, 278., obr. II.42) je znázorněna scéna ze sympózia: dva muži na lehátkách, jeden drží číši, oba pozorují tanečnici, jejíž ruce jsou ve figure, která se vyskytuje u tance oklasma.¹³⁵

Fakt, že tento tanec byl používán i jako prostředek k pobavení např. při sympóziích, dokládá i kampánský červenofigurový kalichový kráter (L.A. County Museum of Art 50.9.45, 330-310 př. Kr., obr. příloha II.43),¹³⁶ na němž je zobrazena akrobatka a vedle ní dívka v dlouhém oděvu tančící právě tanec oklasma s důrazem na tleskání rukou nad hlavou. Neobvyklý je ovšem její oděv, dlouhé šaty až po kotníky nepatří ke klasickému kostýmu, v jakém se tento tanec tančí. Nepřítomností orientálního kostýmu se tanec zařazuje mezi helenizované tance, u nichž není potřeba zdůraznit odlišný původ.

Na fragmentu apulského červenofigurového zvoncového kratéru (Malibu, J. Paul Getty Museum acc. no. 86.A.E.418, obr. příloha II.44) datovaného do roku 375 př. Kr. je dochovaná postava tanečnice oklasma oděna v neorientální kostým podobně jako v předchozím případě. Tanečnice je součástí scény s Dionýsem, z níž je kromě tanečnice zachovaná horní polovina těla Dionýsa, muž a žena, zcela na kraji scény žena, která nese krabičku směrem k tanečnici a Dionýsovi. Divadelní maska visící nad bohem vína visící na úponku břechťanu charakterizuje prostředí jako divadelní.¹³⁷

Apulský sloupkový kráter z pozdního 4. století př. Kr. (Foggia, Museo Civico 132727, z Arpi, fragmentární, část chybí) je na hrdle dekorován scénou s tanečníkem oklasma, před ním

¹³⁴ WEEGE 1926, Abb. 154.

¹³⁵ TRENDAL; CAMBITOGLU 1978, s. 11, 25a, plate 4,1.

¹³⁶ CVA USA 18. Los Angeles, County Museum of Art I. (PACARD; CLEMENT), pl. 49.

¹³⁷ CVA USA 30. Malibu, J. Paul Getty Museum V. (JENTOFT-NILSEN), s. 17, pl. 265, 2.

sedí žena hrající na flétnu, nalevo je situován vousatý silén s pochodní, napravo mladík taktěž s pochodní, který se opírá o fontánku.¹³⁸

Postava tančící oklasma v typickém orientálním kostýmu je zobrazena také na apuské červenofigurové oinochoé (Würzburg, Martin von Wagner Museum inv. H 4602, obr. příloha II.45). Váza pochází z doby mezi léty 400 – 390 př. Kr.¹³⁹ Není možné určit, zda se jedná o dívku či chlapce, tanec se odehrává mezi dvěma pilířky, oděv je obvyklý, nechybí ani vzorovaná spodní vrstva oblečení s dlouhými rukávy. Za povšimnutí stojí vlající plášť sepnutý pod krkem, ten není obvyklou součástí kostýmu. Jinak lze ikonografii této tančící postavy považovat za typickou.

Orientální, perský původ tohoto tance je podpořen nálezem ikonografie tance oklasma na řecko-perských gemách (vznik před pol. 5. století př. Kr.). Otisk takové gemy ukazuje postavu muže, který je oděn v dlouhé kalhoty a na hlavě má čepici do špičky (obr. příloha II.46).¹⁴⁰ Přes kalhoty nosí i sukni, která je typická pro většinu tanečníků a tanečnic tohoto tance na řeckých památkách. Jeho tanec se skládá pouze z tleskání.

Další rozšíření tématu můžeme pozorovat na příkladech ze 4. století př. Kr. z oblasti antického Černomoří. Prsten z Pavlovského kurganu má ve skelném lůžku zasazený dvě postavy ze zlatého plíšku tančící tanec oklasma (obr. příloha II.47).¹⁴¹ Jiný příklad pochází z Velké Bliznice a je součástí zlatých náušnic. Tanečník z náušnic představuje příklad ikonografie těchto postav v kleku na jednom kolenu (obr. příloha II.48).¹⁴² Z kurganu ve Velké Bliznici jsou také dochovány zlaté plaketky ve formě tanečníka či tanečnice předvádějící oklasma, v tomto případě je postava v mírném podřepu (obr. příloha II.49).¹⁴³

Zajímavým momentem je i zobrazení tohoto tance, jak ho tančí Attis. Tance jeho kultu byly povahou extatické. Tanec oklasma měl pro Řeky orientální nádech, přičlenění takového tance k maloasijskému kultu Attida bylo pro Řeky nejspíše přirozené. Výrazné tleskání rukou, které je součástí tance dobře pasovalo k extatickému typu tanců. Ikonograficky se mezi zobrazeními Attida v plastice objevují příklady obou základních typů tanečníků oklasma, jednak postava klečící a tleskající nad hlavou, jednak tleskající stojící.

¹³⁸ TRENDALL; CAMBITOGLOU 1982., s. 870, 50.

¹³⁹ CVA Deutschland 71. Würzburg, Martin von Wagner Museum IV. (GÜNTNER), Taf. 22.

¹⁴⁰ BOARDMAN 1994, s. 45, 2.32g.

¹⁴¹ WILLIAMS; OGDEN 1994, s. 267, n. 108.

¹⁴² Ibid., s. 181, n. 116.

¹⁴³ Ibid., s. 280, n. 170.

Attis klečící z poloviny 3. století př. Kr. pochází z Amfipole (Louvre CA 1946, II.50), stejně jako u předchozích příkladů je i on oděn v krátkou tuniku sahající ke kolenům, rozpoznatelný je i spodní oděv s dlouhými rukávy a frýžská čapka do špičky.¹⁴⁴

Stojící Attis datovaný do 1. poloviny 3. století př. Kr. pochází také z Amfipole (Louvre CA1346, II.51).¹⁴⁵ Postava Attida je ve své horní polovině výrazně nakloněna k levé straně, ruce jsou pokrčené v loktech a zobrazené v momentu tleskání vedle hlavy. Odlišnost tohoto příkladu spočívá v oděvu, který je doplněn pláštěnkou, je ale nutno podotknout, že i s tímto případem jsme se u tanečníků oklasma setkali.

¹⁴⁴ LIMC III. VERMASEREN; DE BOER. *Attis*, s. 35, n. 281.

¹⁴⁵ *Ibid.*, s. 33, n. 245.

iii. Tance akrobatické

Tance akrobatické patří k těm, jejichž historie sahá až do doby bronzové a zároveň jejich ikonografie vykazuje značnou integritu. Pro další vývoj ikonografie tančících postav jsou pro nás zajímavá především vyobrazení na gemách. Akrobati a akrobatky zobrazení při stoje na ruce nebo ohnutí do mostu, jak je známe i z pozdějšího umění řeckého, vykonávají tuto činnost v přítomnosti nějakého florálního motivu. Jako příklady uvedu gemu z chalcedonu z Knóssu (MMIIIb, obr. příloha III.1) a také chalcedonovou gemu z Mykén (LHIII).¹⁴⁶ Třetí podobná gema pochází z Athén (NM, sbírka Stathatos, obr. příloha III.2) a je neznámé provenience.¹⁴⁷ Poslední ukázka vyobrazení akrobata se liší médiem, které spolu s nepřítomností florálního elementu mění kontext tance. Akrobat (MMII/III, obr. příloha III.3) se nachází na části meče, koresponduje tak se zmínkou o akrobacii (tanci) s meči v Iliadě.¹⁴⁸ Přeskakování mečů je také známo z pozdějšího řeckého umění a literárních zmínek.

Aineás takto se ozval, jsa ovšem rozhněván v srdci:

Hned bych byl, Molův ty synu, ač ovšem jsi tanečník svižný,
uklidnil kopím tě svým, až navěky, kdybych byl trefil.¹⁴⁹

Tanec ve zbroji, se zbraněmi

Tanec, který má velmi původní a archaickou symboliku, je tanec ve zbroji, ve starém Řecku je také označován jako *pyrrhiché*. Jeho kořeny sahají k magickým tancům lovu, z doby paleolitických lovců se našlo mnoho výjevů, které zobrazují tanečníky (v některých případech jde o šamany kmene), kteří jsou převlečeni za lovené zvíře a imitují tancem budoucí lov a jeho úspěch nebo se nějakým způsobem snaží ospravedlnit lov zvířete.

¹⁴⁶ HOOD 1994, pic. 231, 232.

¹⁴⁷ CMS. SAKELLARAKIS 1982, s. 203, n. 169.

¹⁴⁸ DEMARGNE 1965, Abb. 429.

¹⁴⁹ HOMÉROS. Ilias (XVI, 616 – 618).

Takové tance jsou doloženy v nedávné době např. v mnoha oblastech Indie, v oblasti Chota Nagpur Santálci tančí starý lovecký tanec. Pomocí až pantomimických prvků je předváděna/tančena příprava na lov, včetně přípravy luku a šípu, vystopování zvířete a nakonec zamíření na cíl. Tanec je charakteristický dlouhými klidnými kroky, které ale v sobě obsahují stupňující se napětí a koncentraci tanečníka, vše se odehrává za zvuku bubnů.¹⁵⁰

Tanec, který je tančen muži, má silné spojení s lovem a je při něm používán skutečný (ne mimický) luk a šíp, se nazývá *ku rimse*, tančí ho lidé kmene Ainu sídlící dnes většinou na japonském ostrově Hokkaidó.¹⁵¹

Od lovu už je jen krok k boji, u mnoha kultur se vyvinuly válečné tance, které mají jednak ovlivňovat úspěch boje a v druhé řadě pak utužovat a cvičit bojovníky. Ne nadarmo se ve starém Řecku říkalo, že nejlepší tanečníci jsou také nejlepšími bojovníky. V Řecku o *pyrrhiché* informuje např. Platón (Zákony 7.796) a Xenofón (Anabáze 6, 1).

Pyrrhiché se měla tančit při oslavě Panathenají k počtě bohyně Athény, která ji podle tradice tančila dokonce při svém narození. Vyskočila z Diovy hlavy za válečného ryku již oděná ve zbroji a tančící právě *pyrrhiché*.

Druhým příkladem kultu, v němž se tento tanec objevuje, je ten bohyně Artemis (bohyně lovu a paní zvířat - *potnia therón*). Tančily ho pro ni amazonky, bojovnice řecké kultury par excellence. Kromě nich ve zbroji v jejím kutu tančily i mladé dívky pravděpodobně při rituálech přechodu do dospělosti. Ikonograficky jsou takovéto tanečnice zachovány například v keramické produkci a v reliéfu jako součást výzdoby sarkofágu. Tanec ve zbroji v Řecku si můžeme představit spíše pomalý s velkou dávkou koncentrace a napětí, obohacený o akrobatické prvky a skutečně ne imaginární zbraně. Nejčastěji se jednalo o štít a kopí či krátký meč.

Tanec se zbraněmi může mít z hlediska náboženského jednu důležitou funkci a symboliku, kterou nepostrádala ani řecká *pyrrhiché*. Tanečníci kromě pohybů, které imitovaly lov či boj, také tloukli jednotlivými zbraněmi o sebe a vytvářeli tak zvukový vjem, který měl mít apotropaickou funkci. Tento význam má i tanec se zbraněmi lidí kmene Ainu nazývaný *emush rimse*. Dva tanečníci kříží svoje zbraně za zpěvu ženského sboru za účelem odhánění zlých duchů.¹⁵² Takový

¹⁵⁰ REBLING 1981, s. 59.

¹⁵¹ *Sacred Dances. Ainu History and Culture*. Ainu museum [online]. [cit. 2010-5-31]. Dostupný z WWW: <<http://www.ainu-museum.or.jp/english/eng12.html>>.

¹⁵² *Sacred Dances. Ainu History and Culture*. Ainu museum [online]. [cit. 2010-5-31]. Dostupný z WWW: <<http://www.ainu-museum.or.jp/english/eng12.html>>.

to význam je doložen mýtem o Korybantech, kteří chránili malého Dia právě hlučným tancem se zbraněmi, při němž o sebe zbraně řinčely tak, že nebyl slyšet Diův pláč.

Tanec se zbraněmi se podle literárních zpráv a hmotných památek v Řecku vyvinul v typ zábavy, kterou prostředkovaly profesionální tanečnice účastníkům sympózií. Ve skupině řeckých váz zobrazující dívky tančící se zbraněmi z produkce attické i jihoitalské můžeme najít i scény zahrnující skupinu mužů ležících na klíně a popíjejících víno, kteří přihlížejí představení tanečnice ve zbroji. Ikonografie tance dívky je shodná s ikonografií tance chlapců. Podobnou situaci můžeme pozorovat např. v Koreji, kde se dochoval tzv. tanec Hwangchanga. Ten je tradičně pojmenován podle mladíka, který se tancem se zbraní proslavil tak, že ho k sobě pozval král, aby předvedl své umění a mladík krále při tanci zabil a následně spáchal sebevraždu. Lidé poté tento tanec tančili k jeho oslavě. Na malbě od umělce jménem Sin Yun-bok (Gansong Art Museum, Soul) jsou zobrazeny dvě tanečnice s meči, které předvádějí tento tanec před dvorem pro rozptýlení.¹⁵³

a. Období geometrické

Na rozdíl od jiných typů antického řeckého tance můžeme doložit počátky ikonografie tanců se zbraněmi také v období geometrickém.

K hmotným památkám, na nichž jsou zobrazeni tanečníci ve zbroji v geometrickém období, patří především keramika. Attický kantharos z Kodaně (Národní muzeum inv. 727, obr. příloha III.5) představuje ukázkou tance se zbraněmi. Interpretace celé scény je předmětem diskuzí, ale je jasné, že dvě postavy se štíty a kopí tančí, nestojí v klidu jako ostatní postavy ve zbroji na váze, ale nohy jsou zobrazeny v poskoku. Součástí výzdoby je i jiná taneční scéna skládající se hudebníka, postavy ve výskoku a dvou tleskajících přihlížejících postav.¹⁵⁴

Geometrická číše z třetí čtvrtiny 8. století př. Kr. (München, Antikensammlungen 6029, 1313, obr. příloha III.4) zobrazuje řadu mužů ve zbroji držící se za ruce, výzdoba je provedena vevnitř číše a postavy tvoří kruh. Muži ve zbroji jsou střídavě zobrazeni s kruhovým a

¹⁵³ BYOUNG-OK 2008, s. 56-59.

¹⁵⁴ CVA CVA Danemark 2. Copenhagen, Musée National II., (BLINKENBERG, JOHANSEN), pl. 73, 5a-b.

pravoúhlým štítem.¹⁵⁵ Provádějí nějaký druh kruhového tance ve zbroji, držení rukou nepřipouští žádnou jinou interpretaci.

O století mladší je příklad akrobatického tance se zbraněmi, který je rovněž tančen ve skupině. Pět tanečníků metá salta s meči a kopím za hudby lyry.¹⁵⁶ Jedná se ovšem o příklad z Etrurie, nemůžeme ho proto přímo spojit s akrobaty na attických černofigurových číších z následujícího období a akrobatkami z červenofigurové attické produkce, které také předvádějí salta přes meče.

b. Archaické období

Tance ve zbroji, druhý typ tance, který podle Platóna zušlechťuje, je zastoupen samozřejmě také na černofigurové keramice. Tančící postavy ve zbroji zaujímají většinou pozice, které známe z ikonografie bojujícího válečníka. Identifikace tančící postavy se zbraněmi je problematická, existuje mnoho případů osamělých postav v zbroji (mohou to být i skupiny, i pyrrhické se tančila sborově), které zaujímají pozice s kopím, shodné s těmi, jež ilustrují tanec, ale zároveň jsou tyto pozice stejné jako pozice bojovníků. Jistota panuje pouze v případech, kdy vedle postavy stojí nebo sedí hudebník většinou s auloi.

Jedni z dobře identifikovatelných tanečníků jsou zobrazení na attické černofigurové peliké (Gela, Museo Archeologico Nazionale, Ant. inv. 124/B, 490 – 480 př. Kr, obr. příloha III.6).¹⁵⁷ Uprostřed dvou tanečníků ve zbroji stojí hráč na auloi, oba tanečníci jsou v identické pozici, mají štít, helmici, náhlenice a kopí. Štít je v obrané pozici před tělem, jedna noha nakročená, kopí je situováno k pasu a směřuje dolů. Tanečníci jsou v torzi a dívají se shodně přes rameno.

Stejnou pozici těla zaujímají i tanečníci ve zbroji na attickém lékhytu na bílém podkladu (Hannover, Kestner - Museum 1966, 31, obr. příloha III.7) z první čtvrtiny 5. století př. Kr.¹⁵⁸ Dva tanečníky ve zbroji doplňuje také jeden hráč na auloi stojící uprostřed. Jednou z odlišností je nepřítomnost náhlenic a jiné držení kopí. Na rozdíl od předchozí scény kopí směřuje vzhůru.

¹⁵⁵ CVA Deutschland 9. München, Antikensammlungen III. (LULLIES), taf., 124, 3-4.

¹⁵⁶ ThesCRA. Dance. LESKY, M. *Waffentänze in der griechischen und etruskischen Antike*, s. 315, n. 121.

¹⁵⁷ CVA Italia 56. Gela, Museo Archeologico Nazionale IV. (GIUDICE), tav. 5.

¹⁵⁸ CVA Deutschland 34. Hannover, Kestner - Museum I. (FOLLMANN), Taf. 22, 6-8.

Ojediněle lze tanečníka pyrrhiché identifikovat i bez hudebníka, na attickém černofigurovém skyfu (Athény, Národní museum 24296, obr. příloha III.8) z let 530 – 520 př. Kr. tančí dva muži se štítem a kopím, každý osamoceně na jedné straně vázy.¹⁵⁹ Jeden z nich tančí jakoby v kleku a dívá se přes rameno, kopí směřuje dolů, druhý je v pozici hodů kopím. Bez spojení s tanečníkem na druhé straně vázy by nebylo možné druhého muže ve zbroji určit jako tančící postavu. Postavy jsou situovány mezi palmetami.

Na černofigurových attických číších můžeme nalézt i akrobaty ve zbroji. Postavy akrobatů a tanečníků ve zbroji zdobí především oční číše, akrobati jsou více zobrazováni v černé figuře, v červenofigurové keramice se již toto schéma nevyskytuje. Akrobati na černofigurových číších předvádějí prvek podobající se stoj na rukou. Akrobat ve zbroji na attické oční číši z Würzburgu (Martin von Wagner muzeum 428, okolo 500 př. Kr., obr. příloha III.9) předvádí právě ten prvek, který obvykle vykonávají akrobatky z mimů či při jiných vystoupeních, stojí na hlavě a nohy má pokrčené v kolenou, vedle něj je neidentifikovatelný předmět, který možná souvisí s předváděním akrobacie.¹⁶⁰ Akrobat na jiné attické oční číši tentokrát z Bostonu (MFA acc. no. 67.861, okolo 530 př. Kr.) je zachycen v pozici, která má s předchozí společné to, že se jedná o stoj na hlavě, nohy jsou pokrčené a přitažené blíže k břichu. Na každé straně je zobrazen prakticky stejný akrobat s asistentem.¹⁶¹

V plastice se figury tančící se zbraněmi nachází na pozdně archaickém řeckém sarkofágu z Troady, jenž je datován okolo roku 500 př. Kr. (obr. příloha III.10). Jsou zde mimo jiných tančících postav zastoupeny i tanečnice ve zbroji, které spolu s dalšími neprovdanými dívkami patřily ke kultu bohyně Artemis a k její oslavě také tančily.¹⁶² O významu tance ve zbroji v kultu bohyně Artemis ve spojení s neprovdanými dívkami bude pojednáno níže.

c. Klasické období a pozdní klasika (4. století př. Kr.)

Ženy a dívky tančily se zbraněmi v kultu bohyně Artemis, archetypem jsou v tomto případě amazonky. Tanec amazonek pro Artemidu je doložen ve vázovém malířství. Neprovdané dívky tančící ve zbroji ztělesňovaly divokost, která měla být později sňatkem svázána a

¹⁵⁹ CVA Greece 4. Athens, National Museum IV. (PIPILI), pl. 19, 3-4.

¹⁶⁰ BOARDMAN 1974. fig. 184.

¹⁶¹ CVA USA 19. Boston, Museum of Fine Arts II. (TRUE), pl. 106, 1-3.

¹⁶² REINSBERG 2004, AA 2003/2.

zklidněna. Ve scénách s dívkami, které tančí se zbraněmi, se objevují motivy patřící do ikonografie svatebních scén, součástí jsou např. Eróti. Pyrrhiché tak mohla patřit k rituálu přechodu neprovdaných dívek stejně jako rituály konající se v okresku Artemidy Brauronské, při nichž byly dívky nazývány (malými) medvědicemi. Amazonky stejně jako divoká zvířata představovaly jakýsi protiklad k provdané spořádané Athéňance.¹⁶³ O dívce tančící se zbraněmi se zmiňuje i Xenofón ve své Anabázi (6,1, 13).

Attická pyxida (Napoli, Mus. Naz. 81908 (H 3010), 440 př. Kr., obr. příloha III.11) je zdobena scénou, která dokládá spojení kultu Artemis s tance ve zbroji. Dívka oděná pouze v kratásy a helmici tančí se štítem a kopím, které drží ve výšce pasu vodorovně se zemí. Zadní nohu má mírně pokrčenou a dívá se přes rameno na sedící ženu. Tančí vedle oltáře a za ním v oddělené místnosti stojí socha bohyně s lukem.¹⁶⁴

Mimo schéma z minulého období, které obsahovalo tanečníka ve zbroji a hudebníka/hudebnici, objevuje se tance ve zbroji na váze z červenofigurové produkce také jako součást zábavy při sympóziu, v tomto případě tančí také dívka. V červené figuře podstatně přibývá případů, kdy ve zbroji tančí dívky, ne chlapci.

Na attickém zvoncovém kratéru (Napoli, Mus. Naz. Stg 281, obr. příloha III.13) je zobrazena scéna ze sympózia, dívka tančí se štítem a kopím před lehátkem, z nich ji pozorují tři muži a čtvrtý ji k tanci hraje na auloi.¹⁶⁵ Dívka drží kopí u pasu vodorovně se zemí a jednu nohu má ohnutou v koleni a zanoženou, je buď v poskoku, nebo v poklusu.

Attická červenofigurová hydrie (Kodaň, Národní museum inv. 7359, obr. příloha III.12) zobrazuje asi deset osob, z nichž jsou dvě postavy ve zbroji (helmice, štít a kopí) a jeden Éros.¹⁶⁶ Nelze poznat, zda se jedná o dívky či chlapce, ale jejich oděv je ikonograficky shodný s dívkami, které provádějí akrobacii. Pouze jedna dívka tančí, kopí drží u pasu vodorovně se zemí, dívá se přes rameno a je v mírném podřepu.

Také v produkci červenofigurových váz z Velkého Řecka nacházíme tanečnice a zvláště tanečnice ve zbroji. Příklad tance ve zbroji z rané apulské červenofigurové produkce se nachází na zvoncovém kratéru, kde je zobrazen tanečník se štítem a kopím, na hlavě má helmici.¹⁶⁷

¹⁶³ ThesCRA Dance. LESKY, s. 317. *Amazonky a Artemis*: n. 135, lekhytos, Paestum, Mus. Naz. 490 př. Kr.

¹⁶⁴ ThesCRA Dance. PAPADOPOULOU, s. 330, n. 272.

¹⁶⁵ BOARDMAN 1989, fig. 153.

¹⁶⁶ CVA Danemark 4. Copenhagen, Musée National IV. (BLINKENBERG; JOHANSEN), pl. 156.

¹⁶⁷ TRENDALL; CAMBITOGLU, 1978, pl. 2, 3-4.

Hudebník hraje na aulos a nahý mladík tančí na špičkách vedle něj, kopí drží u pasu vodorovně se zemí, štít je v obrané pozici před tělem.

Z produkce raných sicilských červenofigurových váz pochází kalichový kratér (Palermo, Banco di Sicilia, Fondazione I. Mormino 285, obr. příloha III.14), jenž je dekorován scénou s tanečnicí se zbraněmi.¹⁶⁸ Ve scéně figuruje také silén, jemuž na ramenou sedí Eros a dvě ženy, jedna sedící a druhá stojící. Dívka drží štít vedle těla, nemá ale kopí a nezaujímá žádnou výraznou pozici. Je oděna pouze v jakési kraťasy a na hlavě má helmici.

Pro ikonografii tance ve zbroji v následujících obdobích je zásadní Xenoklova báze. Zároveň se jedná o jeden z mála příkladů použití tohoto motivu v plastice. Situace se mění až s novoattickým uměním. Díky fragmentům můžeme v tomto případě srovnat originál z druhé poloviny 4. století př. Kr. s jeho novoattickými „kopiemi“. Fragmenty patří k bázi nalezené na akropoli v Athénách, tanečník drží meč a štít a na hlavě má attickou helmu. Tanečníci byli seřazeni do páru. Zachovány jsou i zbytky věnovacího nápisu, který je spojován s Xenoklem (346/5 př. Kr.) a Agonothem (307/6 př. Kr.).¹⁶⁹ Jedná se o tanečníka typu 50 (podle Hausera). Tanečník typu 47, který je situován naproti tanečnickovy označovanému č. 50, není bohužel na originálu dochován, je znám pouze z kopií. Otázkou je i autorství originálu, Lippold jmenoval např. sochaře Leochara.¹⁷⁰

Další známý příklad tančících postav ve zbroji v plastice představuje báze Atarba, ta vznikla po polovině 4. století př. Kr. (obr. příloha 17). Dvě skupiny nahých tanečníků po čtyřech tančí se štítem zdviženým vedle těla. Helma není dobře rozpoznatelná, Weege ji uvádí jako součást výzbroje.¹⁷¹

Za zmínku stojí také tančící figury s dlouhou holí, které zaujímají pozice představené výše jako prvky z tance se zbraněmi. Tyto postavy jsou mužské, místo kopí používají právě dlouhou hůl a často mají přes sebe přehozen plášť (chlamys). Objevují se často jako součást veselí sympózia.

Na volutovém červenofigurovém kratéru (Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig BS 486, obr. příloha III.15) z poloviny 5. století př. Kr. je vyobrazena scéna ze sympózia, osm mladíků na lehátkách je uprostřed bujaré oslavy. U jednoho z nich stojí flétnistka a mladík

¹⁶⁸ TRENDALL, 1967b, s. 197, n. 4, pl. 78, 4.

¹⁶⁹ WALTER 1923, s. 198n, n. 402.

¹⁷⁰ FUCHS 1959, s. 41 – 44.

¹⁷¹ WEEGE 1926, s. 51, Abb. 62.

s věncem, s chlamydou přes ruku a dlouhou holý, kterou drží u pasu vodorovně se zemí, jednu nohu má nakročenou.¹⁷² Je nepochybné, že nahý mladík tančí a zaujímá při tom stejnou pozici jako obvykle tanečníci ve zbroji.

d. Helénismus

Hlavním zdrojem představy o celkové podobě báze z Athénské akropole je reliéf ve Vatikánu z první čtvrtiny 1. století př. Kr. (Sela delle Muse 489, obr. příloha III.16).¹⁷³ Dva tanečníci jsou vždy otočeni k sobě, štít drží zdvižený vedle těla, pohybují se na špičkách a kráčejí směrem ke svému partnerovi. Ruka, ve které nedrží štít, je k té se štítem umístěna symetricky v protipohybu. Zatímco tanečník č. 50 (Hauser) je zobrazen zepředu pootočen k druhému v páru, tanečník č. 47 je naopak zobrazen zezadu stejně tak pootočen.

Nejranější novoattické dekorativní použití tanečníka ve zbroji představuje volutová amfora Borghese (Villa Borghese 106) datovaná do druhé čtvrtiny 1. století př. Kr. Je zde použit typ tanečníka č. 50.¹⁷⁴ Tanečník pyrrhiché je zobrazen spolu s dalšími typy tančících postav, jak je tomu pravidlem později.

e. Akrobatky, profesionální tanečnice.

Jedním z nejzajímavějších tanečních motivů jsou postavy akrobatek a jiných profesionálních tanečnic. Akrobatky předvádějí v podstatě jeden prvek ve více variacích. Méně často se pak vyskytují např. akrobatky přeskakující meč.

Standardní pozice akrobatek vypadá jako stoj na rukou, při němž jsou někdy nohy ohnuté v kolenou, případně spočívají na zemi a akrobatka vytváří prvek známý jako most. Stoj na rukou je pozice, kterou jsme viděli již na gemách z doby bronzové.

Velké oblibě se těší akrobatky v produkci červenofigurových váz z Velkého Řecka, zde se také objevují v různých kontextech. Zde je nejmarkantnější jejich spojení s nějakým druhem divadelního přestavení. Podobně jako u flyacké komedie bylo toto představení pravděpodobně

¹⁷² CVA Schweiz 7. Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig III. (SCHLEHOFEROVA), III I, Taf. 3, 1-4; 4, 1-6.

¹⁷³ FUCHS 1959, s. 41, b). WEEGE 1926, Abb 57.

¹⁷⁴ Ibid., s. 41, c), Taf. 6, b).

velmi zábavné a energické. Jistě se ale při některých kouscích tajil divákům dech jako nám dnes, když pozorujeme např. akrobaty z Cirque de Soleil. Akrobatky se dokonce vyskytují v několika případech ve scéně s herci z flyacké komedie.

Představení s akrobaty a žongléry doplněné dalšími dialogy či vyprávěním je označováno jako *mimos*. Takovýto *mimos* se vyskytuje již při líčení Xenófontovy hostiny (kap. 2). Ikonografická zobrazení dokládají existenci mimu v 4. století př. Kr.

Otázkou, kterou nastolil Alan Hughes (2008), jestli k těmto tanečnicím patří i dívky, které tančí ve zbroji pyrrhiché, je legitimní. V ikonografickém materiálu mohu doložit pouze jeden příklad na hydrii z Neapole (viz níže), který umožňuje tuto tezi zvažovat. Na pováženou je příklad, kdy dívka tančí mužům na lekátkách pro zábavu a nejedná se zde o kultický tanec např. Artemidě (viz pozn. 161.).

Eva Stehlíková charakterizuje *mimos* jako divadelní praxi a to, co překračuje kategorie komedie *togaty* a *atellany*, jako zábavné vyprávění ve formě řeči zpěvu a tance.¹⁷⁵

Škola tance na attické červenofigurové hydrii v Madridu (Museo Arqueologico Nacional, Inv. 11129, obr. příloha III.18) ukazuje dvě profesionální tanečnice s krotaly a jednu akrobatku, která provádí most. To vše se děje před sedící pištkyní. Za ní naproti je postava chlapce, který směrem k ní natahuje ruku a postava ženy, která má jednu ruku položenou v bok.¹⁷⁶ Dívky s krotaly zaujímají obvyklou pozici rukou, jedna je výše zdvižená, druhá je situovaná ve výšce pasu. Držení kastanět ale není úplně shodné, první tanečnice drží krotalo v ruce u pasu směrem dolů, druhá zase nahoru. Je možné, že žena s rukou v bok je také tanečnice, ale její tanec není nijak výrazný, ruka v bok je typická pro tanečnice v plášti.

Polygnotova hydrie (Napoli, Museo Nazionale 3232, obr. příloha III.19) také vyobrazuje školu tance.¹⁷⁷ Součástí scény je nahá akrobatka předvádějící most na nízkém stolku, dvě tanečnice s kalathiskem uprostřed dvou hudebnic (jedna z nich je v kleku, který není pro tanečnice s košíkem obvyklý, pozice rukou i oděv jsou tradiční), tanečnice s krotaly a akrobatka, která se pravděpodobně chystá přeskakovat meče a tanečnice pyrrhiché se štítem a kopím v dřepu (kopí je drženo vodorovně se zemí).

¹⁷⁵ STEHLÍKOVÁ 2005, s. 165-168.

¹⁷⁶ CVA Espagne 2. Madrid, Museo Arqueologico Nacional II. (MÉLIDA), III I D, pl. 6, 2.; 7.

¹⁷⁷ FURTWÄGLER; REICHOLD; HAUSER 1932, Taf. 171, s. 321-324.

Na apulském zvoncovém kratéru (Genova, Museo Civico d'Archeologia Ligure di Genova inv. 1142, obr. příloha III.20) předvádí akrobatka stoj na rukou, nohy má pokrčeny.¹⁷⁸ Jako oděv jí slouží trikot, který bychom mohli přirovnat k moderním plavkám v celku, na nohou i rukou má náramky. Vedle ní stojí postava nahého mladíka s členkou, s našasenou látkou přes jednu ruku a v ní zároveň drží hůl. Podle mého názoru jde o Apollóna opřeného o sloupek. V blízkosti akrobatky stojí obrácený svícen s kovovým kotoučem zhruba v polovině výšky, na horní polovině je uvázaná stuha. Svícen je součástí hry zvané *kottabos*.

Stejný prvek předvádí i akrobatka na lékhytu patřící do skupiny váz zvané *gnathia* (Taranto, Museo Nazionale IV. Inv. n. 143496, okolo roku 340 př. Kr., obr. příloha III.21).¹⁷⁹ Odlišnost spočívá pouze v oděvu, který je dlouhý až ke kotníkům, ale horní část těla je v podstatě odhalená a stoj předvádí dívka na loktech, ne na rukou.

Dívky mohou stoj předvádět i na otočném stolku. Takový případ ukazuje lékhytos také ze skupiny *gnathia* (Napoli, Museo Nazionale Sant. N. 506, obr. příloha III.22).¹⁸⁰ Akrobatka stojí na rukou na otočném stolku. Vedle ní sedí hráčka na auloi a okřídlená ženská postava s lukem. Oděv není dobře rozpoznatelný, zdá se však, že má na sobě dlouhé kalhoty. Její nohy jsou pokrčené k tělu až do té míry, že se chodidly dotýká hlavy.

Akrobatky na stolku se objevují i v přítomnosti herce z flyacké komedie. Dva příklady pocházejí z produkce Peasta. Na první váze, zvoncovém kratéru (Lipari, Museo Archeologico Eoliano 927, obr. příloha III.23) sedí Dionýsos před akrobatkou spolu s dvěma herci z flyacké komedie, kteří ji pozorují.¹⁸¹ Dívka předvádí stoj na stolku, nohy má pokrčeny a je nahá. Na skyfu (Oxford, Ashmolean Museum 1945.43, obr. příloha III.24) má akrobatka typické kraťasy a stojí na rukou opět na otočném stolku, herec z flyacké komedie dívku pozoruje a zároveň pravděpodobně tahá za provázek, který otáčí stolkem.¹⁸²

Z kampánské produkce pochází hydrie (London B.M. F 232, obr. příloha III.25), na níž předvádí dívka opět známý prvek, nohy jsou pokrčené a více přiblížené k zemi, než v předchozím případě. Stolička je tentokrát postavená vedle akrobatky. Dívka je oděna v obvyklé kraťasy.¹⁸³

¹⁷⁸ CVA. Italia 19. Genova, Museo Civico d'Archeologia Ligure di Genova - Pegli e Collezione del Castello d'Albertis I, IV D. r, tav. 5.

¹⁷⁹ CVA Italia 70. Taranto, Museo Nazionale IV. (LO PORTO), tav. 43, 4. -5.

¹⁸⁰ CVA Italia 24. Napoli, Museo Nazionale III. (ROCCO), tav. 70.

¹⁸¹ TRENDALL 1987, s. 46, n. 99, pl. 12, f.

¹⁸² Ibid., s. 69, n. 33, pl. 24, f.- g.

¹⁸³ TRENDALL 1967b, s. 375, n. 112, pl. 143, 3.

Apulská produkce nabízí také příklady akrobatek, ale jiného typu. První talíř je zdoben scénou s profesionální tanečnicí přeskakující meč (Haag, Schneider-Herrmann coll. 201. obr. příloha III.26).¹⁸⁴ Druhý talíř nese motiv tanečnice balancující s káčou na lokti zdvižené ruky (Haag, Schneider-Herrmann coll. 198. obr. příloha III.27).¹⁸⁵ Neobvyklým prvkem je, že obě tanečnice mají na sobě dlouhý oděv a dívka s káčou má dokonce zahalené ruce.

Nejčastěji jsou profesionální tanečnice zobrazovány jako akrobatky, dále při tanci s krotaly, výjimkou ale není ani profesionální tanečnice předvádějící tanec s kalathiskem, tanec v plášti nebo tzv. oklasma.

Své místo tu mají především tanečnice s krotaly. Existuje několik základních pozicí, které se vyskytují v průběhu vývoje řeckého antického umění (více kap. V. nejfrekventovanější ikonografické typy, příloha I. ilustrace). Tanec s krotaly je součástí jiných tanců, které již byly představeny a ještě budou diskutovány, proto nepovažuji za nutné na tomto místě uvádět příklady tohoto tance, zmíním pouze vybrané zajímavé (nebo problematické) příklady.

V červenofigurové keramické produkci (většinou na číších) bývá zobrazena osamocená ženská postava tančící s krotaly, bez kontextu nelze určit, zda se jedná o profesionální tanečnici nebo mainadu, obě možnosti mohou být dány do spojení s vínem a jeho pitím. Tondo červenofigurové číše v Amsterdamu (Allard Pierson no. 3361) datovaná okolo roku 510 př. Kr. patří do této skupiny.¹⁸⁶

Výjimečné zobrazení zábavy na sympóziu ukazuje attická červenofigurová číše datovaná okolo 490 př. Kr. (Malibu, J. Paul Getty Museum, 86.AE.285 obr. příloha III.30). Dvě nahé hetéry slaví tancem a vínem společně s hosty, vždy jedna je obklopena dvěma muži na jedné straně číše.¹⁸⁷ Nepředvádějí tanec, který bychom mohli nazvat akrobatický, ikonograficky se jedná o obdobu tance komastů a satyrů. Nahé ženy tančí v hlubokém kleku, tak jak jsme zvyklí většinou u mužů. První z nich v této pozici drží krotala, jedna ruka při tanci směřuje dolů, druhá nahoru. Druhá mainada tančí s picí nádobou, jedna její ruka směřuje opět nahoru a druhá dolů. Se skyfem tančí i jeden z mužů vedle mainady, další z mužů, tentokrát ve skupince s mainadou s krotaly, tančí s holí a s chlamydou. I tyto ženy můžeme přiřadit do skupiny profesionálních tanečnic

¹⁸⁴ TRENDALL, A.D.; CAMBITOGLOU 1982, s. 609, n. 46, pl. 234, 1.

¹⁸⁵ TRENDALL, A.D.; CAMBITOGLOU 1982, s. 609, n. 47, pl. 234, 2.

¹⁸⁶ CVA Netherlands 6. Amsterdam, Allard Pierson Museum I. (HEMELRIJK), pl. 14-16.

¹⁸⁷ CVA USA 33. Malibu, J. Paul Getty Museum VIII. (MOOR), pl. 413- 414, 416, 1-2.

Akrobatky najdeme i v drobné plastice z konce 4. století př. Kr. Jedná se o příklad z produkce mateřského Řecka a rovněž o příklady z Velkého Řecka.

Prvek, se kterým jsme se již seznámili, prezentuje i drobná terakotová plastika akrobatky v Louvru (CA 459, 1892, obr. příloha III.28).¹⁸⁸ Celá její váha spočívá na předloktí, nohy má, jak je zvykem, mírně pokrčené v kolenou, jedinečná je pozice rukou, spodní okraje obou dlaní má přiložené k sobě, takže vytváří jakýsi květ. Např. v indickém tanci toto gesto představuje květ lotosu. Dívka cvik provádí na bázi, kterou tvoří dva kruhy, jež spojuje válec.

Příklad drobné plastiky akrobatek pocházejí i z Velkého Řecka (Taranto 4070, 4059, 4090, Soprintendenza per I Beni Archeologici per la Puglia, obr. příloha III.29), na třech kruhových bázích cvičí tři akrobatky. Jedna z nich zaujímá pozici mostu na jedné ruce, druhé dvě předvádějí stoj na ruce, první má pokrčené obě nohy, druhá jen jednu.¹⁸⁹

¹⁸⁸BESQUES 1972, pl. 91, b. D 424.

¹⁸⁹HUGHES 2008, BICS-51, s. 8nn, fig. 4.

iv. Jiné (zahrnuje i tance spojené s divadlem)

a. Arktoi

Zajímavá je ikonografická evidence keramiky související s kultem Artemidy Brauronské a její slavností zvanou Arkteria (Brauronia). Součástí tohoto svátku byl přechodový rituál mladých dívek ve věku přibližně pět až deset let, které byly nazývány arktoi neboli medvědice. Součástí tohoto rituálu byl také tanec a rituální hra, v níž dívky předváděly nějaké mystériu spojené s medvědicí. Dívky jsou při tanci v některých případech nahé, ještě se nejednalo o věk, kdy by jejich nahota Řeky pobuřovala.

Nejčastějším tvarem patřícím do této skupiny je krateriskos z šestého a pátého století př. Kr. Nejranější příklad motivu tance v Brauronu pochází pak z roku 560 př. Kr., v tomto případě se nejedná o krateriskos, ale o fragment pyxidy (Brauronské muzeum 527, obr. příloha IV.3), na níž se tři dívky drží za ruce a tančí na hudbu dvou hráčů na auloi.¹⁹⁰ Další příklad reprezentuje fragment černofigurového kraterisku (Agora P 27342, obr. příloha IV.1), dvě dívky se drží za ruce a ohlížejí se za srncem, z něhož jsou vidět pouze nohy, i ten je pravděpodobně spojen s aitionem svátku v Brauronu a Artemidou lovkyní a ochránkyní divé zvěře.¹⁹¹

Krateriskos z Brauronu datovaný do pozdního 5. století př. Kr., je příkladem jiné části rituálu, ukazuje nahé dívky, které předvádějí rituální tanec/běh (obr. příloha IV.2).¹⁹²

Ikonografická evidence zahrnuje postavy i dívek, které tančí s pochodněmi jako na fragmentu pyxidy (Brauronské muzeum 276) z třetí čtvrtiny 5. století př. Kr. Dívky drží pochodně v ruce a tančí směrem vpravo na hudbu pištkyně.¹⁹³

Většina badatelů se shoduje (Lonsdale 1993, Papadopoulou), že účelem rituálů v Brauronu byla přeměna mladých „divokých“ dívek v ty spořádané, které jsou připravené stát se později vdanými Athéňankami.

¹⁹⁰ ThesCRA Dance. PAPADOPOULOU. *Artemis*, s. 328, n. 245, pl. 74.

¹⁹¹ LONSDALE 1993, s. 171-193.

¹⁹² BOARDMAN 2001, ill. 251. Další příklad s rituálním během: fragmenty (3. ¼ 5. století př. Kr., Basel soukr. sb., LONSDALE 1993, s. 188nn, fig. 22.).

¹⁹³ ThesCRA Dance. PAPADOPOULOU. *Artemis*, s. 328, n. 248.

b. Tanec s kalathiskem

Badateli je tanec s kalathiskem dáván do souvislosti s tanečnicemi z Karyje, které mají pravděpodobně původ v kultu lokální bohyně Karyatis (Wolters). Athenaios říká, že tragický a satirický básník Pratinas napsal hru nazvanou *Dumainai* či *Karyatides*.¹⁹⁴

Ikonograficky motiv tance s košíkem ovlivnil sochař Kallimachos, jenž byl aktivní na konci 5. a na počátku 4. století př. Kr. Plinius zmiňuje tančící Spartanky jako jediné dílo Kallimachovo.¹⁹⁵ Furtwängler jako první poznal v tančících dívkách s ozdobou na hlavě v podobě košíků a v krátkém chitónu právě Kallimachův originál. W. Fuchs pak stanovil šest základních typů (obr. příloha IV.15).¹⁹⁶ Tyto postavy měly velký vliv na augustovské dekorativní umění, a to nejen v reliéfní podobě, ve které je můžeme najít i mnohem později, ale i v glyptice a na aretinské reliéfní keramice.

Tento tanec je často spojován s Dóry. S větší četností ho nacházíme v jedné z jeho podob v ikonografickém repertoáru keramické produkce raně lukánské (440 – 370 př. Kr.). Malíř Karneia je autorem volutového kratéru (Taranto, I. G. 8263, obr. příloha IV.8). V dolní části jsou zobrazeni tanečníci s kalathisky u pilíře, na kterém je nápis *KAPNEIOS*.¹⁹⁷ Tančící postavy jsou jak dívky, tak chlapci, tanečnice mají na sobě široké zvonové sukně. Tančí na špičkách, jejich kalathisky mají tvar velké ošatky i menšího košíku. Scéna zobrazuje dění při Karnejském festivalu, který se pořádal na počest Apollóna *Karneia* a byl významným svátkem Dóřů, na mincích je toto božstvo spodobněno jako mladík se skopčími rohy. Dříve, než se stal aspektem slunečního boha, měl celou beraní postavu. V Argu například stojí Karneios ve spojení s Diem. Podle jednoho z názorů s sebou slavnost nesla stejně jako bůh sám oslavu plodnosti a žně.¹⁹⁸ Jiné prameny se zmiňují především o rituálním honu, oběti berana a s tím související očistě, jejíž důvod je mytologický.¹⁹⁹

Váza současně slavnost uvádí do vztahu se satyrskými hrami a Dionýsem, nahoře nad výzdobným polem s tanečníky je scéna, která pochází ze satyrské hry, v níž Perseus děsí silény

¹⁹⁴ 9.392 F. LAWLER 1964, s. 40.

¹⁹⁵ PLINIUS, Nat. Hist, kniha 34, 92.

¹⁹⁶ FUCHS 1959, s. 91 – 96.

¹⁹⁷ TRENDALL 1967b, s. 55, 280.

¹⁹⁸ PAULY-WISSOVA. *Real-Encyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*. Svazek XX, heslo: Karneios, sl.1989-1991.

¹⁹⁹ BURKERT 1985, s. 234nn.

hlavou Gorgony, ti pak s komičností sobě vlastní utíkají v hrůze pryč. Další spojení divadla a tance s košíkem, jak ho známe z lukánské a apulské produkce, představuje příklad ikonografie herce z flyacké komedie, kteří jsou také zobrazováni tančící s košíkem (viz níže).

„Přechodná skupina“ malířů menších váz je situována mezi skupinu umělců kolem Malíře Amyka a těmi kolem dílny Malíře Creusy a Malíře Dolona, váza z tohoto okruhu nese námět s tanečníkem s kalathiskem. Zvoncový kratér (Berlin, Staatliche Museen Inv. 4520) patřící do „Zemědělské“ skupiny je dekorován námětem hráče na píšťalu a tanečníkem s kalathiskem naproti bohyni Artemis.²⁰⁰

Mezi vázy stylově spojené s dílnou Malíře Creusy a Malíře Dolona patří také zvoncový kratér (Leiden RSx 4) z raného 4. století př. Kr. z ruky Malíře kalathisku, na němž jsou zobrazeni tři tanečníci s kalathiskem.²⁰¹

Apulské rané červenofigurové vázy datované do konce 5. století př. Kr. nabízejí také příklady ikonografie tanečníků s kalathiskem. Malíř Sisufa je autorem dvou váz zobrazujících námět známý z lukánské produkce. Na zvoncovém kratéru z Ruvo (London, Victoria and Albert Museum 4803.1901, obr. příloha IV.9) jsou zobrazeni dva tanečníci s kalathisky a muž s vousem hrající na flétnu mezi nimi. Na druhém zvoncovém kratéru v Curychu (Wolfenspengel coll.(ex Ruesch)) slouží jako dekorace tři tanečníci s kalathiskem.²⁰²

Příklad z produkce z Paesta představuje karikaturní předvedení tohoto tance ve flyacké komedii. Tančící figura se nachází na zvoncovém kratéru malíře Asteada z let 360/ 330 př. Kr (London B.M. F 188, obr. příloha IV.10). Tančící postavou je bělovlasý herec z flyacké komedie s košíkem na hlavě, který se nachází v přítomnosti Dionýsa. Herec předvádí svůj tanec s košíkem v komické rovině v kostýmu typickém pro tyto herce. Jeho tanec připomíná spíše ztřeštěné balancování s košíkem na hlavě než kontrolované ladné taneční kreace, jaké známe z apulských a lukánských paralel. Stejně tak, jako se vyskytuje scéna z flyacké komedie s námětem tance okolo oltáře, může také tato scéna přenášet tanec kultovního charakteru na zábavnou notu.²⁰³

Mohu doložit i vázy z attické červenofigurové produkce nesoucí námět tanečnic s kalathiskem. Jedná se o hydrii v Neapoli (Museo Nazionale 3232, obr. příloha IV.4) pocházející

²⁰⁰ TRENDALL 1967b, s. 78, n 398.

²⁰¹ Ibid., s. 105, 548.

²⁰² TRENDALL; CAMBITOGLOU 1978, s. 16, n. 57, 58.

²⁰³ TRENDALL 1987, s. 68, 26, plate 22, c-d.

z 3. čtvrtiny 5. století př. Kr.²⁰⁴ Zobrazuje tanečnice s košíkem, jsou dvě, jedna z nich zaujímá pozici neznámou z jiného média, je v podřepu, gesta zůstávají stejná. Tyto tanečnice jsou součástí výjevu, který můžeme popsat jako škola tance.

Fragmenty druhé také červenofigurové vázy z attické produkce (fragment oinochoé, Tübingen Uni. S./10 1604, E 174; 1219, 380 př. Kr., obr. příloha IV.5) dávají do souvislosti tanečnici s košíkem a svatbu. Menelaos si vede Helenu jako nevěstu a vedle nich tančí dívka s košíkem na hlavě.²⁰⁵

V plastice můžeme také najít příklady zobrazující tanečnice s kalathiskem. Známý je dekorativní sloup z Delf (13m) datovaný okolo roku 330 př. Kr. (obr. příloha IV.7). Sloup je dekorován třemi tanečnicemi, které odpovídají obvyklé ikonografii, oblečeny jsou v chitónu nad kolena a tančí na špičkách, ruce jsou poškozeny, ale podle jedné z tanečnic můžeme odhadnout, že dívky měly jednu ruku zdviženou a druhou spuštěnou dolů (podobně jako u Fuchsova typu IV.).²⁰⁶

Mélský hliněný reliéf (Louvre C. A. 592, obr. příloha IV.11) patří do dílny, jejíž konec je datován do roku 440 př. Kr.²⁰⁷ Fragment ukazuje pouze horní polovinu těla, pozice rukou tanečnice neodpovídají úplně žádnému z Kalimachových typů, jistá podobnost je s typem VI. Výraznější je ovšem podobnost s tanečníkem na apulském kratéru (Londýn, Victoria and Albert Museum 4803.1901) a dívkou z fragmentu oinochoé se svatbou Meneláa a Heleny (Tübingen Uni. S./10 1604, E 174; 1219).

Drobná plastika z Řecka (Louvre CA 237, D 423, obr. příloha IV.6) z druhé poloviny 4. století př. Kr. ukazuje také tanečnici s košíkem.²⁰⁸ Váha spočívá na jedné noze, v ruce má dívka krotalo, jedná se o neobvyklou kombinaci. Podle mého názoru jde o profesionální tanečnici, která má v popisu práce předvádět různé tance pro pobavení společnosti. Pod ňadry má výrazné přepásání podobně jako v případě níže popsané zlaté nášivky v podobě tanečnice s kalathiskem.

Postavy s košíkem na hlavě v plastice, které zároveň slouží jako podpěry římsy, jsou součástí héroónu v Gjölbasch. Dvě postavy zde tančí na špičkách, jejich pozice rukou nelze úplně identifikovat s typy, které stanovil W. Fuchs. Jednu z figur můžeme přirovnat k typu VI, ale

²⁰⁴ FURTWÄNGLER; REICHHOLD; HAUSER 1932, s. 319-324, Taf. 171.

²⁰⁵ CVA Deutschland 52. Tübingen, Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität IV. (BÖHR), s. 86n., Taf. 38.

²⁰⁶ ROLLEY 1999, 381-383.

²⁰⁷ JACOBSTHAL 1931, s. 48n, Taf. 63, n. 64.

²⁰⁸ BESQUES 1972, s. 68, pl. 91, a.

pozice druhé ruky je odlišná. Druhá postava má jednu ruku zdviženou do výše ramenou a druhá ruka mírně ohnutá visí podél těla.²⁰⁹

Dívka tančící s košíkem na hlavě v typické pozici se dostala i na minci z Abdéry z doby okolo 400 př. Kr. Jedná se o typ I.²¹⁰

Jiným materiálem, na němž můžeme tento motiv najít, je i drahý kov. Zlaté nášivky na oděv (12 kusů) kněžky z kurganu ve Velké Bliznici mají podobu tanečnice s košíkem, ale pozice rukou neodpovídá Kallimachovu originálu (datace 4. století př. Kr., obr. příloha IV.12).²¹¹ Jiný příklad představuje prsten z poslední třetiny 4. století př. Kr. (Kubáň), ve skleněném lůžku se nachází zlatý plíšek v podobě tanečnice s kalathiskem, která je přirovnatelná k typu V., ale tančí na druhou stranu.²¹²

Několik předchozích příkladů dokládá, jak velká oblast rozšíření tohoto námětu byla ve 4. století př. Kr., je pozoruhodné, že většinu materiálu můžeme srovnat s typy, jejichž autorem byl Kallimachos.

Reliéfní plata s tanečnicemi s kalathiskem patřící do římského umění také přispěla k identifikování základních typů sochaře Kallimacha. Např. dva reliéfy nacházející se v Berlíně (Staatliche Museen, Augustova doba, obr. příloha IV.14) zobrazují tanečnice typu I. a IV.²¹³

Aretinská keramika nabízí také ukázky typů Kallimachových tanečnic s kalathiskem. Velmi oblíbený je na tomto médiu typ II. a VI. V Metropolitním Museu v New Yorku najdeme jeden takový příklad. Kratér (N.Y. M.M.A. acc. no. 10.210.37. signován M. Perenius, obr. příloha IV.13)²¹⁴ je zdoben jedním satyrem hrajícím na dvojité aulos a dvěma tanečnicemi, celá skupina je poté zopakována. V případě jedné z tanečnic jde o typ VI., druhá je v podstatě stejná, pouze ruka situovaná za tělem je ohnutá v lokti.

Tanec s předmětem na hlavě, který je symbolem plodnosti, není ojedinělý, příklady lze najít ve světovém folklóru. Zaujal mě především tanec z Indie, stejně jako v případě starověkého Řecka se jedná převážně o ženský tanec, ne ale výlučně, v Indii i kdysi v Řecku byl tančen i muži. Matce zemi je věnován tanec *Garba*. Jedna z variant je založená právě na tom, že ženy tančí s nádobou na hlavě, ve které se v průběhu tance zažehne oheň, tím se symbolicky vyjádří

²⁰⁹ EICHLER 1950, s. 10n., Taf. 1.

²¹⁰ FUCHS 1959, s. 91, pozn. 53.

²¹¹ GALANINA; GRACH 1986, ill. 208

²¹² Ibid., ill. 244.

²¹³ FUCHS 1959, s. 92, 94.

²¹⁴ CVA USA 9. New York, Metropolitan Museum I. (ALEXANDER), pl. XXVI, s. 18.

požehnání, které od bohyně tanečnice získají, tempo tance je klidné, ženy se pohybují v kruhu. Jindy používají tanečnice místo světla obilné výhonky, tleskají při tanci do rytmu a graciálně tančí.²¹⁵

V Indii v Rádžasthánu je tančen podobný tanec *Ghudla*, zde balancují tanečnice s velkými hliněnými nádobami s dírami a hořícím plamenem uvnitř, který tak vytváří hru světla a stínu. Další varianta je nazývaná *Lota*-tanec, takto tančí kmen Bandžarů v Madhjapradéši. Je tančen s nádobami naplněnými vodou na hlavě, důraz je kladen na to, aby nebyla ani kapka vylita, jedná se o původně tanec magický s důrazem na úrodu a plodnost.²¹⁶

Archaičnost těchto tanců dokládá nález z Taxily ze 4. či 5. století př. Kr., jedná se o terakotový reliéfní rám, na němž jsou po delších stranách zobrazeny dvě tanečnice s nádobou na hlavě, z níž šlehají plameny. Celý výjev ovládá téma tance a hudby.²¹⁷

²¹⁵ REBLING 1981, s. 67n.

²¹⁶ Ibid., s. 79.

²¹⁷ Ibid., s. 97.

c. Tanec v plášti

Existuje motiv tančící postavy, který se hojně vyskytuje především v 4. století př. Kr., dále poté v helénismu a na památkách novoattických. Jedná se o tanečnici v plášti, může být zahalená tak, že jsou jí vidět jen oči, nebo je celá hlava odhalená, pravidlem však bývají skryté ruce. Zařazení tohoto tance je obtížné, protože se tanečnice objevují v mnoha různých kontextech a nelze je s jistotou přiřadit k žádnému konkrétnímu kultu.

Nejčastěji se tento motiv vyskytuje v plastice, v drobné volné plastice a ve vázovém malířství, výjimečně také ve šperkařství. Co se týká oblasti rozšíření, vyskytují se tanečnice v plášti jak v mateřském, tak ve Velkém Řecku, stranou nezůstává ani oblast antického Černomoří.

Ačkoliv se tanečnice objevují v různých kontextech, nedají se těmto postavám a zároveň tedy tomuto typu tanci upřít výrazné prvky, ženy takto tančící působí tajemně a vyzývavě s mírným nádechem erotiky, práce s látkou a tím, co odhalí a co zůstane skryto, dává projevu zároveň punc hravosti.

Tanečnice v plášti je také součástí scén s dionýsovskou tematikou, jako příklad uvedu attický červenofigurový kalichový kratér v Mnichově (obr. příloha IV.16) ze 4. století př. Kr.²¹⁸ V obou výzdobných polích se nacházejí dva satyři a jedna tanečnice v plášti, jedna má vlasy odhalené, druhé je vidět pouze obličej, společným rysem obou jsou zahalené ruce. Tanečnice se zahalenými vlasy má ruku položenou v bok, tento prvek může být vnímán jako vyzývavý a je u tanečnic v plášti velmi častý.

Téma dionýsovské souvisí i s dalším typem scén, ve kterých se tyto tanečnice objevují, jedná se téma divadelní. Nejznámějším příkladem je apulský askos (Ruvo, Museo Jatta 1402, obr. příloha IV.17) ze 4. století př. Kr., na němž je zobrazen veselý průvod, který zahrnuje herce z flyacké komedie, tančící ženu v komické masce babizny, satyry a mainady s tympány.²¹⁹

S komickými postavami se tyto tanečnice objevují hojně, že se nejedná jen o příklady z jihoitalské keramické produkce, můžeme doložit attickou červenofigurovou oinochoé (Oxford, Ashmolean Museum 1971.866, obr. příloha IV.18). Námětem je postava zahalené tančící ženy a

²¹⁸ FURTWÄNGLER; REICHHOLD 1909, Taf. 80, s. 106n.

²¹⁹ TRENDALL; CAMBITOGLOU 1978, s. 175, 68.

naproti ní stojícího tančícího trpasličího muže, mezi oběma postavami je zobrazen okřídlený penis směřující k ženě. Scéna může sloužit i jako doklad erotického charakteru těchto tanečnic.²²⁰

Odlišné typy scén na keramice zahrnující postavu tanečnice v plášti reprezentuje svátek Adonida a svatební scéna. Červenofigurový attický lebes gamikos (Petrohrad, Ermitáž 1906.175, 15592, obr. příloha IV.20) z doby okolo roku 360 př. Kr. je zdoben scénou ze svatebního dění, kdy nevěsta přebírá dary. Mezi postavami je i tanečnice zahalená v plášti tak, že jsou viditelné jen oči, vedle ní poletuje Erós.²²¹

Námětem attické červenofigurové hydrie v Londýně (B.M. E 241, obr. příloha IV.19) z raného 4. století př. Kr. je slavnost na počest Adonida, součástí dění jsou i tanečnice, jedna tanečnice s krotaly a druhá tanečnice v plášti, jejíž postava je zahalena až po krk. Obě postavy stojí vedle sebe a nad nimi poletuje opět Erós.²²² Jako tanec, který byl Athéňankami tančen na svátek Adonidův, je uváděn γῆρας, i při něm měly mít ženy zahalené ruce.²²³ Žádné jeho zobrazení mi není známo, podle vázy zde diskutované se na počest Adonida tančily různé typy tanců. Literární prameny se zmiňují o tanci na střeše, kde ženy vystavovaly rostliny vzrostlé na počest Adonida (Aristof. Lys. 392-396).

Zajímavým příkladem je apulská červenofigurová peliké (Kassel T 561, obr. příloha IV.21) ze 3. čtvrtiny 4. století př. Kr., na níž tančí žena v plášti, má odhalenou pouze hlavu, ruce (zahalené) drží v bok. Celá scéna je spíše dekorativního charakteru, žena tančí na špičkách na velkém květu, prostor kolem ní je vyplněn florálními prvky jako jsou květy a úponky.²²⁴

Mezi známější příklady ikonografie tanečnic v plášti patří především drobná plastika.

Z doby konce 3. století př. Kr. (230 -220 př. Kr.) pochází tzv. Baker Dancer (Bakerova tanečnice, obr. příloha IV.22) z Metropolitního muzea, drobná plastika je bronzová a je typickou ukázkou tanečnice v plášti. Celé tělo má zahalené, jen oči jsou viditelné, její pravá noha je nakročená, váha těla spočívá na levé noze, zatímco horní polovina těla je nakloněna na pravou stranu a levá ruka pod pláštěm je situována do opozice k trupu a hlavě, pravá ruka ohnutá v lokti je položena na prsou pod pláštěm.²²⁵

²²⁰ ROBERTSON 1979, s. 129 – 134, pl. 34, 1-2.

²²¹ ThesCRA, Dance. OAKLEY, J. H. *Wedding dances*, s. 314, n. 115.

²²² ThesCRA, Dance. SAPHIRO, H. A. *Adonis*, s. 318n, n. 143.

²²³ WEEGE 1926, s. 68.

²²⁴ CVA Deutschland 38. Kassel, Antikenabteilung der Staatlichen Kunstsammlungen II. (KRANZ; LULLIES), Taf. 77, s. 53.

²²⁵ RIDGWAY 1990, pl. 102.

Popularitu tohoto tématu v polovině 4. století př. Kr. dokazují dvě zlaté plaketky z oblasti antického Černomoří (Kul Oba, obr. příloha IV.23).²²⁶ Zobrazují dvě tanečnice v plášti. Jedna z páru tančí s krotaly, což je v případě těchto tanečnic neobvyklé, protože mají ve většinou zahalené ruce, které používají při manipulaci s pláštěm, druhá tanečnice má identicky situovanou ruku pod pláštěm jako Bakerova tanečnice.

V období helénistickém a v raném císařství je pro tento motiv důležitý typ „Tři tanečnic s pláštěm“, jedná se o jeden ze základních typů pro novoattické umění (Hauserovy typy 34-36). Vznik motivu Tři tanečnic v plášti předpokládá W. Fuchs okolo poloviny 4. století př. Kr., tedy o čtvrt století později než vznik originálu stanovila Renate Feubel.²²⁷

Příkladem opakování typů v novoattickém umění je tzv. hekateion (Mus. Torlonia, obr. příloha IV.24). Tři tanečnice v plášti jsou zde použity všechny, každá na jedné straně trojhranu.²²⁸

Typy tanečnic v plášti byly používány také v kombinaci s jiným ikonografickým typem (nejlépe tančící postavy) nebo i jednotlivě. Na amfoře Borghese se např. střídají postavy tanečnic v plášti a tanečníků pyrrhiché.²²⁹

²²⁶ WILLIAMS; OGDEN 1994, s. 150, n. 90.

²²⁷ FUCHS 1959, s. 33 – 41.

²²⁸ Ibid., Taf. 7.

²²⁹ Ibid., Taf. 6b.

d. Tance na divadle

Tanec a zpěv patřily k počátku vývoje divadelních představení v Řecku. Nejčastější scény dochované na hmotných památkách jsou průvody a tance v rozličných kostýmech ať již zvířecích či jiných. Najdeme zde např. tanečnický v převleku za kohouty a koně. Nebo jsou herci zobrazeni jak „jedou“ nebo pštrosích a delfínech, chór, který tyto skupiny představují je téměř pravidelně doprovázen hráčem na auloi. Dochovány jsou názvy tanců jednotlivých typů dramatu.

Pro všechny tance na divadle je typická tzv. *cheironomia* – symbolika gest, mohli bychom ji přirovnat k pozicím v indickém tradičním tanci (mudry a hasty), kromě gest tance na divadle zahrnovaly také taneční figury neboli schémata. Kroky, figury a gesta členů sboru byly přesně učeny pro každé drama a nic nebylo necháno jejich momentální inspiraci.²³⁰

Tanec dithyrambu se nazýval *tyrbasia* (příbuzné s tyrbe, které znamená bavit se, hýřit, dělat výtržnosti). Staří Řekové říkali, že není dithyrambu, když se pije voda. Vynález dithyrambu si přisvojí mnoho řeckých měst, jeho raný vývoj se zdá být nejzřetelnější na Peloponésu mezi Dóry. Je doloženo, že ve městě Sikyónu, existovaly rituální *tragikoi choroí* velkého stáří, které byly předváděny na počest Adrasta, legendárního krále. Jejich název snad znamená kozlí tance, ale není jasné proč, byly takto pojmenovány. Okolo 590 př. Kr. byl kozlí chór propůjčen z kultu héra Adrasta do kultu Dionýsa.²³¹ Je možné, že podstata a počátek tanců dithyrambu bylo převlékání se za zvířata.

Dithyramb zůstal chórovou písní a tancem po celou historii Řecka. Lasus a jeho nástupci standardizovali počet tanečnicků (*choreutae*) v chóru dithyrambu na padesát. V roce 508 př. Kr. byla ustanovena v rámci Velkých Dionýsií soutěž v tanci a zpěvu dithyrambu, soutěže byly dvě, jedna pro muže a jedna pro chlapce. Kompletní zodpovědnost za trénování sboru přebíral bohatý občan - *choregus*. Vedoucí sboru byl nazýván *coryphaeus*.²³² V průběhu 5. a 4. století př. Kr. se soutěž v dithyrambu konala druhý a třetí den Velkých Dionýsií. Tato představení jsou řeckými autory opakovaně nazývána thymelická nebo kruhová, tančilo se okolo oltáře. Je pravděpodobné, že se chór tanečnicků pohyboval (tančil) střídavě doleva a doprava (při strofě doprava a při

²³⁰ LAWLER 1964, s. 13, 32n.

²³¹ Ibid., s. 3n.

²³² Ibid., s. 8n.

antistrofě doleva, při epodě stál).²³³ V raném 5. století př. Kr. překračovali sbory dithyrambu hranice Velkých Dionýsiích a pronikaly do dalších svátků jako byla Prometheia, Poseidonia, Hephaistea, Panathenaea.²³⁴

Pro tanec tragédie máme dochováno označení *emmeleia*. Raní autoři tragédií byli současně nazýváni „tanečníky“. Phrynichus se vychloubá, že vynalezl tolik tanečních figur jako je vln v moři. Jako Phrynichus také Aischylos nejenom řídil své vlastní sbory při tanci, ale vynalézal pro ně i nové taneční figury. V 5. století př. Kr. byl zřejmě počet sboristů ustálen na čísle 15, toto číslo zůstalo do konce klasické doby, po ní mohlo klesnout až na 7. Stejně jako v tanci dithyrambu zde byl vedoucí sboru *coryphaeus*. Jako herci, všichni členové sboru byli muži. Často sboristé nosili pláštěnky a hůlky tolik oblíbené u Athénanů. Sbor tragédie byl zformován v čtyřúhelník, tři a pět osob na stranách obdélníku byla nejobvyklejších formace. Členové chóru mohli přijít na jeviště i každý zvlášť. Sbor zpíval a tančil až do konce parodu. Ne všechny tance chóru byly ve znamení cheironomie, chór tančil také existující tance. Běžné je, že chór zůstává celou dobu na scéně, ale v některých případech může i odejít a opět se vrátit. Další možností je rozdělení chóru na dvě poloviny, které mohou být v opozici, nebo každá vykonává jinou činnost. Jako poslední následuje exodos, kdy chór opouští scénu, bylo zvykem, že tak učinil v čtyřúhelníkové formaci.²³⁵

Tanec komedie je nazýván *kordax*. Původ komedie leží ve falických procesích, tanec sem náležící byl většinou obscénního charakteru, měl za úkol přivodit komunitě plodnost a vyhnat zlé duchy, v některých případech mohly být nošeny masky. Dalším zdrojem byly pravděpodobně komoi a veselí při sklizni. V některých případech byli účastníci maskováni, buď muži převlečeny za ženy nebo naopak (dórské *bryllachistai*, Pollux 4.104). Masky mohly být i zvířecí, takovéto počínání patří do kultu bohyně Artemidy a Dionýsa. Sbor v komedii byl ustálen na 24 členů, čas od času rozdělující se na polovinu, každá z nich měla vlastního vedoucího. Obvykle sbor vstoupil a opustil scénu v čtyřúhelníkové formaci. V komedii existovaly jak tance sólové, tak sborové.²³⁶

Tanec satyrských her byl znám jako *sikinnis*. Podle některých má sikinis své kořeny v Malé Asii, podle jiných v řeckých apotropaických rituálech a rituálech plodnosti. Všechny

²³³ LAWLER 1964, s. 11n.

²³⁴ Ibid., s. 20n.

²³⁵ Ibid., s. 22-32.

²³⁶ Ibid., s. 63-69

zdroje říkají, že to byl tanec velmi energický a lascivní. Mohlo zde být používáno mnoho expresivních gest, především obscenní i akrobatické prvky. Musely zde ale být jiné tance než sikinnis, např. svatební (burleskní), vítězné tance aj. Sbor nejspíše nevstupoval na scénu ve formaci, ale volně.²³⁷

Po tomto shrnutí představím několik ukázek tanečních scén patřící k divadlu především na keramice.

V černofigurové keramické produkci použiji jako příklad pro tance na divadle v maskách attickou amforu z let 550-540 př. Kr. (Berlin F 1698, obr. příloha IV.25).²³⁸ Zobrazen je chór jezdců (celkem tři bezvousí mladíci, každý s jinou helmou na hlavě), jako koně jim slouží převlečení herci, jsou v předklonu a ruce mají opřené o kolena. Jejich jezdci mají jednu ruku zdviženou a ohnutou v lokti do pravého úhlu. Před skupinou herců stojí hudebník a hraje na dvojité aulos. Pohyb skupiny spočíval pravděpodobně v rytmickém pohybu kupředu, který doplňovali jezdci výraznou gestikulací, jistě existovalo přesné gesto, které charakterizovalo jedoucího bojovníka.

O spojení maskovanému průvodu a akrobatických čísel svědčí attický černofigurový skyfos (Théby B.E.64.342, 530 – 510 př. Kr., obr. příloha IV.27).²³⁹ Herci v kostýmu starého muže s holí se pohybují unisono směrem vpravo, všichni jsou shrbení, ruka s holí je situována jako první ve směru pohybu. Vitruvius se zmiňuje o tanci starců s holemi „*hypogypones*“.²⁴⁰ Na druhé straně vázy scéna pokračuje skupinou herců, kteří jsou také v masce starého muže a předvádějí akrobatické číslo, jedná se o stejný stoj na rukou, s nímž jsme se setkali jako s klasickým prvkem akrobatek (profesionálních tanečnice) v řeckém umění. Před akrobaty stojí flétnista udávající rytmus celému představení.

Tance v kostýmech nechybí ani v repertoáru červenofigurové produkce, tento případ reprezentuje attický kalichový kratér z konce 5. století př. Kr. (Malibu, The J. P. Getty Museum 82.AE.83, obr. příloha IV.26) Dva členové chóru v kostýmu kohoutů tančí na hudbu mezi nimi stojícího hráče na auloi. J Boardman se domnívá, že jde o scénu z Aristofanovi komedie Ptáci.²⁴¹ Muži v kostýmu tančí s koleny mírně pokrčenými a výrazně gestikulují.

²³⁷ LAWLER 1964, s. 103- 114.

²³⁸ TRENDALL; WEBSTER 1971, s. 20n, I, 9.

²³⁹ Ibid., s.22n., I, 13.

²⁴⁰ POLLUX IV, 104.

²⁴¹ BOARDMAN 1975, s. 186, fig. 333.

V představeních se používaly také tance známé z běžného života, které se právě hodily k ději. Výše jsem tuto skutečnost několikrát zmínila v případě profesionálních tanečnic, repertoár jejich tanců a pozic byl kromě akrobatických prvků převzat z tanců, jejichž funkce byla předtím jiná. Dívky je předváděly v krátkých zábavných představeních, v nichž hrála roli i improvizace.

Do satyrského dramatu a komedie patřily tance, s jejichž ikonografií jsme se setkali v případě tanců satyrů a komastů. Ukázky tanců především ze satyrského dramatu můžeme najít na attické keramice i na červenofigurové produkci z Velkého Řecka. Figury těchto tanců jsou si podobné a v satyrském dramatu se někdy používal kordax a naopak.

Pěkný příklad tance v satyrském dramatu najdeme na attickém červenofigurovém volutovém kratéru (Ferrara T.579, 450 př. Kr., obr. příloha IV.28). Váza je dekorována výjevy ze satyrského dramatu (pravděpodobně Sofoklovy Pandory).²⁴² Nechybí zde ani hráč na auloi, pro nás jsou ale nejdůležitější satyři. Jako tančící můžeme jistě označit dva, první je zobrazen ve výskoku na jedné noze a s rukama v bok, druhý stojící vedle mužské postavy s věncem a ženské postavy, která se vynořuje ze země, pohybuje se směrem doprava na špičkách, obě ruce má zdvižené vzhůru a otáčí se k hudebníkovi. Jak je obvyklé pro antické drama, všechny postavy se vyznačují velmi výraznou gestikulací.

V produkci jihoitalských váz jsou scény z divadelních představení velmi oblíbené, satyrské drama nevyjímaje, nechybí v nich ani tančící postavy. Jedna tančící postava se nachází na zvoncovém kratéru ze skupiny raných apulských váz (Sydney 47.05, ex Hope 210, obr. příloha IV.29).²⁴³ Zobrazení jsou tři herci ze sboru účinkující v satyrském dramatu, dva stojící muži mají v ruce masky satyrů, třetí muž (bez masky) tančí na špičkách, jednu nohu má ohnutou v koleni směřující vzad a ruce opřené na bedrech.

Tančící postavy komických herců můžeme v hojném počtu najít na jihoitalských vázách, jedná se o herce z flyacké komedie (komedie vzniklá na území Velkého Řecka), jejímž zakladatelem byl Rhintón.²⁴⁴ Vázy s postavami těchto herců a scénami z flyacké komedie jsou označovány jako *phlyax vases* a nejobšírněji se jejich klasifikaci věnoval A. D. Trendall.²⁴⁵

²⁴² TRENDALL; WEBSTER, s. 33, II, 7.

²⁴³ TRENDALL; CAMBITOGLOU 1978, s. 48, n. 15.

²⁴⁴ STEHLÍKOVÁ 2005, s. 119n.

²⁴⁵ Podrobně v: TRENDALL, 1967a.

Jedním z nejvýraznějších příkladů je scéna s tancem okolo oltáře na kalichovém kratéru ze skupiny středních apulských váz (Bari, Malaguzzi Veleria coll. 52, obr. příloha IV.30).²⁴⁶ Nechybí bohatě vykreslené jeviště, podpěry v podobě sloupků s iónskými volutami a drapérie natažená mezi nimi. Dva herce tančící a hrající na auloi doplňují dvě postavy na kraji jeviště, mladík hrající na auloi, který je schovaný za keřem a herec převlečený za starého muže. Ikonografie tance obou herců není nijak výrazná. Jeden z nich tančí na špičkách a pohyb kupředu, který vykonávají, je rozpoznatelný ve vlajícím krátkém plášti.

Tance herců z flyacké komedie mohly být i komickými napodobeninami tanců, které jsme si již představily a které Řekové znaly ze svého života. Takto lze kvalifikovat samozřejmě i tanec kolem oltáře z předchozího příkladu. Jedná se také o herce tančící s košíkem na zvoncovém kratéru z paestské produkce (London B.M. F 188, obr. příloha IV.10).²⁴⁷ Herec tančí na špičkách vedle Dionýsa, je zobrazen v poskoku, jednu nohu má nepatrně zvednutou, ruce jsou mírně rozpažené, jako by si jimi pomáhal s balancováním s košíkem na hlavě. Tanec se ani vzdáleně nepodobá ikonografii graciézních tanečnic s kalathiskem, jak je známe z řeckého umění. Dionýsos vedle něj netančí, jen k herci vztahuje ruce.

Jiný příklad také ukazuje postavu tančícího herce z flyacké komedie vedle Dionýsa, jedná se o zvoncový kratér z produkce Paesta (Ženeva, soukr., sb. obr. příloha IV.31).²⁴⁸ Jako první se směrem doleva pohybuje herec, jednu ruku má zvednutou před obličejem, v druhé v lokti ohnuté drží u pasu misku. Tančí na špičkách a zadní nohu má ohnutou v koleni a zvednutou vzhůru. Dionýsos ho následuje, jeho pozice je téměř shodná, jen obě chodidla spočívají na zemi. Ikonografie jejich tance se blíží ikonografii průvodů, které jsou v jihoitalské keramice velmi oblíbené.

Příklad tančících herců v plastice představuje fragmentární reliéf s chórem herců z attické komedie z let 350-325 př. Kr. (Athény, Agora S 1025, 1586, obr. příloha IV.32).²⁴⁹ Reliéf není úplný, je ale pravděpodobné, že mimo herců se na reliéfu nachází i postava hráče na auloi (zbyl z něj jen spodek oděvu). Herci v kostýmu strace s hůlkou tančí unisono směrem doprava. Jednu nohu mají postavy ohnutou v koleni a vysoko zvednutou, hůlka každého je položena přes rameno. Pravděpodobně se jedná o figuru z tance komedie.

²⁴⁶ TRENDALL; CAMBITOGLU 1978, s. 400, n. 28, plate 140, 5 (a, b).

²⁴⁷ TRENDALL 1987, s. 68, n. 26, pl. 22, c-d.

²⁴⁸ Ibid., 1987, s. 78, n. 36, plate 26, a-b.

²⁴⁹ WEBSTER 1978, s. 118, pl. IX, AS 3.

e. Tančící muži v ženském kostýmu

V produkci černofigurových i červenofigurových váz najdeme postavy mužských tanečníků, kteří jsou oblečeni do dlouhého oděvu a jsou celkově spíše ženského vystupování. I jejich pohyb v tanci je více ženský. Všem tanečníkům je společné, že jsou zobrazeni s dlouhým vousem, celý výjev tak působí značně komicky.

Na černofigurové číši v Amsterdamu datované mezi léta 560-550 př. Kr. (Allard Pierson inv. no. 3356, obr. příloha IV.34) ²⁵⁰ tančí šest mužských postav na každé straně, součástí scény je i jeden hráč na auloi. Na jedné straně tančí tři muži napravo od hudebníka ve výskoku, nalevo od flétnisty také v poskoku (méně výrazném) tančí další tři muži, jednu ruku mají opřenou o koleno, pozice působí, jako by si přidržovali při tanci dlouhý oděv, druhá ruka směřuje vzhůru v gestu pozdravu. Označování jsou jako „vítací trio“ (Webster; Trendall 1971). Na druhé straně se objevuje stejná trojice ve výskoku s rukama opřenými na bedrech. Tuto skupinu doplňuje další trojice mužů, všichni jsou zobrazeni en face až do pasu, nohy jsou viděny z profilu, ruce mají tanečníci zdvižené vzhůru a pokrčené v loktech do pravého úhlu. Jejich oděv je velmi specifický. Chiton nosí dlouhý nebo krátký ke kolenům a přes něj červený oděv s černým pruhem. Na hlavě nosí čapku do špičky a čelenku s pírky (falešné uši?).

Tanečníci takto oblečení bývají spojováni s Anakreonem, který tyto tance označuje jako „předvádění mainady“. Později mají komedie titul jako *Archilochoi* a tanec je zde označován jako anakreontský. ²⁵¹

Naprosto stejnou scénu s identickými pozicemi tanečníků zobrazuje další číše (Hague, Musée Scheurleer I, inv. 3456, obr. příloha IV.34). Jiná interpretace (M van Hoorn) v těchto tanečnících vidí muže slavící skiroforia. ²⁵²

Stamnos v Madridu (Museo Arqueologico Nacional 1109, 500-475 př. Kr., obr. příloha IV. 35) představuje podobný příklad v červenofigurové keramické produkci. ²⁵³ Osm mužských postav se pohybuje v průvodu, jedním z nich je i hráč na kitharu. Šest postav tančí se slunečníkem, jediný tanečník bez slunečníků má obě ruce zdvižené vzhůru a rozpažené.

²⁵⁰ CVA Netherlands 7. Amsterdam, Allard Pierson Museum II. (BRIJDER), pl. 82-84, 85, 4.

²⁵¹ TRENDALL; WEBSTER 1971, s. 20, I, 8.

²⁵² CVA Netherlands – Pays Bas 1. Hague, Musée Scheurleer I. (SCHLEURLEER), III H e, pl. 2, 4-5.

²⁵³ CVA Espagne 2. Madrid, Museo Arqueologico Nacional II. (MÉLIDA), III I C, pl. 6.

Slunečníky muži drží v různých pozicích přes rameno, vedle těla a šikmo před tělem, dva drží i jiné předměty než slunečník (picí nádoba, lucernička). Oděni jsou v chitón a plášť, někteří mají i zahalené ruce jako mainady či tanečnice v plášti.

Číše v Malibu (J. Paul Getty Museum, 86.AE.293, 480-470 př. Kr., obr. příloha IV.37) zobrazuje také průvod zahrnující muže v ženském kostýmu, tato scéna zároveň reprezentuje příklady, ve kterých se průvodu zúčastňují také dívky, zde jsou ve funkci tanečnice s krotaly, hráček na auloi a nosiček slunečníku (dvě menší dívky – jedna nemá dochovanou hlavu).²⁵⁴ Dívky i vousatí muži mají stejný oděv, chitón a plášť. Dva muži mají v ruce picí nádobu a zároveň je součástí scény kratér. Na této váze je více než jasné, že muži zde imitují ženy, tři z mužů předvádějí obdobu ženského tance v plášti, jeden zase tančí s jedním koratalem a druhou ruku má zahalenou v plášti, jiný opět s rukou zahalenou drží v druhé natažené picí nádobu. Další muž s nádobou drží v ruce hůl a nohu směřující vzad má ohnutou v kolenní, je jasné, že také tančí. Pozice mužů tančících jako by v plášti se příliš nedají srovnat s pozicemi, které vidáme u žen tančících s pláštěm.

Jiná číše s muži, kteří tančí v ženském oděvu (Malibu, J. Paul Getty Museum, 86.AE.296, 460 př. Kr., obr. příloha IV.36) zobrazuje jinou scénu.²⁵⁵ Šest mužů je oděno v chitónu a mají dlouhý vlas i vous. Ve výrazu první trojice, která je lépe dochovaná, je rozeznatelný široký úsměv. První zleva postava na lépe zachované straně vázy je v mírném poskoku nakloněna dopředu, jednu ruku má opřenou o bok, druhou zdviženou v gestu pozdravu. Druhá postava je nakloněná k první a má doširoka rozpažené ruce. Třetí muž se taktéž ohlíží vlevo a ruce drží ve výši hlavy. Druhá trojice zaujímá odlišné pozice, první postava se pohybuje směrem od ostatních dvou, ohlíží se a ukazuje někam za ně, prostřední stojí s rukama v bok, poslední muž na rozdíl od prvního se pohybuje vpravo a současně tím směrem má i natažené obě ruce. V místě, kde je zobrazena poslední postava, se rovněž nachází dlouhá tyč či hůl, která je ozdobena pentlí a zakončena do tvaru falu. Celá scéna je nejspíše divadelního charakteru, všechny postavy zaujímají pozice a gesta, kterými něco naznačují, působí dojmem, jako by sehrávali nějakou scénku, jejíž součástí je i tanec (nejvýraznější u první postavy).

²⁵⁴ CVA USA 33. Malibu, J. Paul Getty Museum VIII. (MOOR), pl. 425-426.

²⁵⁵ Ibid., pl. 441-442.

V literatuře se objevují různé snahy interpretovat tyto scény. Jako součást slavnosti Lénají je považována váza z Madridu.²⁵⁶ Spojení těchto tanců s Dionýsem je velmi pravděpodobné a tanečníci tohoto boha (nebo jiné vegetační božstvo) nějakým způsobem oslavují. V případech z černé figury se často hovoří o tom, že jsou muži převlečeni za mainady a pokud oslavují muži na stamnu z Madridu Lénaje, také představují nejspíše mainady nebo thyiady. Zakončení tyče ve tvaru falu u příkladu číše z Malibu nás také vede směrem k Dionýsovi. Z tohoto důvodu jsem všechny tyto vázy zařadila do jedné skupiny, interpretace všech nemusí být ale shodná.

Někteří autoři se zmiňují o rituálech nejčastěji plodnosti, při nichž se muži převlékali za ženy a naopak jako dórští *bryllachistai*, kteří se převlékali za ošklivé ženy a zpívali takto hymny. (Pollux 4. 104; Hesychius pod heslem „*brydalicha*“, „*bryllachistai*“), převlékáním za druhé pohlaví zaháněli zlé síly.²⁵⁷

²⁵⁶ DEUBNER 1956, 46n, 132nn.

²⁵⁷ LAWLER 1964, s. 65.

IV. Vývoj ikonografie tanečních scén a jejich symbolika v kultuře antického Řecka.

Homérská doba, geometrické období

V tomto období není motiv tance v žádném případě opomíjen, ale jelikož zde není příliš místa pro individualitu, je nejčastějším typem tanec kruhový nebo řadový. Jeho důležitost pro společnost a komunitu je zřejmá. Tato „důležitost“ je ale velmi odlišná od toho, jak ji chápeme dnes. V současné moderní či postmoderní době mluví tanečníci či lidé, kteří jen tak pro zábavu chodí do kurzů tance o jiných pohnutkách a pocitech, které je k tanci přivedly a které je k tanci přitahují. Mluví o sebevyjádření, o expresi své nálady a osobnosti.

V době úsvitu řeckých dějin tanec patřil do základních aktivit, které archaický člověk dělal podle božského vzoru, aby tak byl zajištěn správný chod kosmu, ne pouze pro zábavu nebo pro vyjádření vlastní osobnosti.²⁵⁸

Není novinkou říci, že kruhové a řadové tance symbolizují především pospolitost skupiny, co mě ale překvapuje, je velká důležitost spojení, které je někdy zdůrazněno rostlinným prvkem. Nejde primárně o to, jestli postavy tančí společně, ale že se drží za ruce. Toto hledisko je důležité i pro dnešní hodnocení tanec v různých obdobích, jedná se o počáteční vyjádření a symbol pro tanec, který se neztratil ani v dalším vývoji řeckého umění.

Co se týká dalších typů tanců, zasahuje v tomto období i k nim schéma skupinového tance. Již jsem v předchozích kapitolách uvedla příklad tance ve zbroji, při němž se tanečníci drží za ruce a tančí v kruhu, tento motiv v řeckém umění dále nepokračuje. Podobný je také příklad motivu tance z geometrického období, při němž se postavy drží za ruce a nesou ikonografii typickou pro tance extatického charakteru (komasti). Ani tento motiv se dále v řeckém umění nevyskytuje, takovýto tanečníci nejsou zobrazováni v držení.

²⁵⁸ ELIADE 2009, s. 30n.

Období archaické a klasické

Odlišné rozdělení období (než v předchozím segmentu práce) vychází z toho, jak se rozvíjely trendy v ikonografii tanečních scén.

V těchto obdobích patří mezi nejvýraznější ikonografické typy tančících postav satyři s mainadami, komasti, postavy tančící řadové a kruhové tance, tanečníci ve zbroji a profesionální tanečnice (tanečníci). Oproti minulému období se nám zjednodušuje interpretace tanečních scén a tančících postav jako takových, přibývá především těch, které můžeme označit jako tance extatické. Nejfrekventovanějšími postavami jsou tanečníci patřící do dionýsové suity a komasti. Právě oslavy a svátky související s Dionýsem byly důležitou součástí života v antickém Řecku, jmenujme ty, o nichž máme nejvíce informací - Anthestéria, Lenáia, městská a venkovská Dionýsia. Při těchto svátcích Řekové mimo jiné tančili, pili víno a bavili se rozličnými rozpustilými zábavami a jejich společníkem byl samotný Dionýsos. Ten nebyl jen bůh vína, ale také vegetační božstvo, Řekové si ho těmito oslavami předcházeli, napodobovali jeho tanec a tanec jeho následovníků a zajišťovali tak plodnost svojí a svojí půdy. Některých z těchto svátků se mohli účastnit dokonce i otroci, o dionýsovských svátcích musel jít slavit jak sluha, tak pán, aby se bůh nerozhněval. Vypráví se, že dcery krále boiótského Orchomenu Minya byly velmi pracovité a spílaly ženám, které chodily uctívat Dionýsa do hor. Ani po napomenutí božstva královské dcery nechtěly uznat důležitost Dionýsových obřadů. Nakonec se jich zmocnilo šílenství a dítě jedné z nich rozsápaly, pobíhaly po horách, až byly božstvem proměněny, jedna v netopýra, druhá v kachnu, třetí ve výra nebo vránu.²⁵⁹

Tanec je od nejranějších dob jedním z nejpřímějších způsobů jak se s bohem spojit nebo ho oslavit. Jiná božstva ale samozřejmě preferují různé tance podle své podstaty. Většinou i oni sami mají ve své mytologii nějaký aitión či archetyp, který lidem ukazuje, jaký tanec je jim milý. Již jsem mluvila o Apollónovi a tanci, který k jeho hudbě tančili i samotní olympští bozi, byl to tanec kruhový. Athéna zase sama tančila válečný tanec a tím ji také athénští chlapci oslavovali a soutěžili v chórech při jejích svátcích. Oba tyto tance kruhový a válečný nacházíme hojně na hmotných památkách z období klasického i archaického. Všechny řadové a kruhové tance nemohu připsat kultu Apollóna, stejně tak nejsou všechny tance ve zbroji Athéniny, ukazují spolu

²⁵⁹ KERÉNYI 1996, s. 195.

s těmi extatickými (ve všech případech také ne dionýsovskými) jasné složení tanečního života v antickém Řecku. V harmonii je apollinská jemnost a ladnost s divokou extází a celek doplňuje potřeba naklonit si městskou bohyni, jež je zároveň i bohyní válečnou a připravuje tímto způsobem chlapce na ochranu polis. Protože je materiál, který jsem měla možnost posuzovat převážně attický (především od období klasického), máme se možnost seznámit s tancem se zbraněmi, který pochází z Attiky, není ale možné nepředpokládat tento tanec i jinde, válka byla nedílnou součástí života antických Řeků. Mohu také připomenout Xenofóna, který uvádí válečné tance i z jiných částí Řecka.²⁶⁰ Člověk, který je zobrazován v tančících scénách této doby, ten na koho jsou směřovány, je určen svým původem, svým mateřským městem. Pro něj a pro harmonii v tomto světě tančí.

Výrazný ikonografický typ, který je jeden z nejstálějších a nejfrekventovanějších, představují tanečníci s krotaly. Patří k mnoha tanečním scénám a mnoha tancům, ikonografie je ale v podstatě všude shodná. Tanečníky s krotaly začínáme rozpoznávat v době archaické, v černofigurové keramice vypadají téměř všechny postavy satyrů a mainad jako při tanci s krotaly. Ruce mají v pozici, která je pro tanec s antickými kastanětami typická. S krotaly tančí velmi často profesionální tanečnice a tanečníci. Známe je především z vázového malířství pátého a čtvrtého století. Mezi profesionální tanečnice řadíme také akrobatky, jejichž největší doba rozkvětu se opět rozpíná mezi 5. a 4. století př. Kr.

Pozdní klasika, helénismus

Tančící postavy a scény, ve kterých tanec figuruje, se mění, dříve okrajové ikonografické typy se dostávají na výsluní popularity a formují se nové ikonografické typy. Z tančících postav jsou preferovány ty, které vyhovují atmosféře doby a především změně v chápání jednotlivce a jeho vztahu k okolnímu světu.

Přetrvávající obliba dionýsovských scén (tance mainad a satyrů), souvisí pravděpodobně s rozšířením mysterijních kultů, mezi ně řadíme i ten Dionýsův. Komasti, jak jsme je znali v předchozích obdobích, se vytrácejí z repertoáru tanečních scén, tito tanečníci nezapadají do

²⁶⁰ XENOFÓN. *Anabáze*, (6, 1, 5-11).

světa, jak ho viděl řecký člověk od 4. století př. Kr., neviděl se jako součást určité společnosti, která byla na těchto sympóziích a zábavách stvrzována. Svět takového člověka byl do určité míry nejistý, protože Týché byla nevyzpytatelná. Když zmizel pevný systém polis, kde měl člověk jasné místo, začal hledat oporu jinde. Jednou z cest byly mysterijní kulty, sdílení tajemství, jiným neznámé pravdy činily člověka součástí něčeho většího.²⁶¹

Rozkvět zažívá také ikonografický typ tanečnice v plášti, který se objevuje jako součást různých scén na červenofigurové keramice od přelomu 5. a 4. století př. Kr., dále tento motiv i osamoceně pokračuje v plastice. Tanec v plášti plně odpovídá požadavkům tehdejšího člověka. Je to tanec, kde je mnoho skrytého, ale přece jsme schopni tušit pohyb tanečnice. Stejně jako v životě, který nám přichystala Týché. Nese v sobě i nádech erotiky, která se od 4. století př. Kr. objevuje i ve „velkém umění“.

Jako další zajímavý taneční motiv, který má v předchozí době marginální nebo žádné zastoupení, zmíním tanec oklasma. V případě tohoto tance je možné, že jeho vzrůstající oblíba v umění souvisí také s rozvojem orientálních kultů a mystérií. Jako tanečník oklasma je např. zobrazován Attis v četných plastikách z helénistického období.

Tanečnice s kalathiskem jsou opět příkladem typu tančící postavy, který je v pátém století znám, naprostá většina těchto tanečnic a tanečníků, která se nám zachovala na hmotných památkách antického Řecka, pochází ale až ze 4. století př. Kr. Zároveň se jedná o typ, který si oblíbilo i římské umění. Velkou zásluhu na tom má nepochybně sochař Kallimachos, jehož typy se staly vedoucími v dalších stoletích od jejich vzniku a jehož mainady potkal shodný osud.

²⁶¹ Tato teze je vyjádřena v: MARTIN 1997.

V. Nejfrekventovanější ikonografické typy:

V tomto shrnutí jsem se snažila v doplnění vlastních ilustrací (Příloha I.) zmapovat nejdůležitější typy tančících postav v řeckém umění. Nezahrnula jsem jen typy tanečnic s kalathiskem, protože jejich typologie se ve velké většině shoduje s typy Kallimachovými, které určil Werner Fuchs. U většiny skupin byl rozhodující chronologický vývoj a frekvence typu, pouze u komastů jsem zahrnula i geografické odlišnosti.

Mainady

Tanec mainad je v podstatě jejich nejtypičtější činností, pro mě v řeckém umění představují tančící postavy par excellence. V počátečních fázích není jejich pohyb příliš odlišný od toho satyrského (viz. Typ S1), tento tanec můžeme popsat jako rytmickou chůzi s výrazným pohybem rukou. Zatímco satyři si tento způsob pohybu zachovávají i dále, jeho frekvence u mainad se zmenšuje. Můžeme vidět také mainady tančící s výskokem jako satyři (typ M1). I v následujícím ikonografickém vývoji (5. století př. Kr.) nacházíme mainady, jejichž tanec se vyznačuje především výrazným pohybem rukou (typ M2). Podobu tance s krotaly probereme podrobně níže, zde pouze zmíním, že tento způsob tanec je u mainad jedním z nejfrekventovanějších. Mainady můžeme vidět od klasického období tančit hojně s thyrsem (typ M3). Ve 4. století př. Kr. se stává dominantní mainada tančící s tympánem (typ M4). Zvláštním tančícím typem je mainada předvádějící jakýsi ptačí tanec, při němž paže zakryté oděvem vytváří dojem křídel (typ M5). V pozdějších obdobích (novoattické umění) jsou vedoucím typem mainady Kallimachovy.

Satyři

Základní typ zde představuje ten, který je zpočátku podobný tančící mainadě (typ S1). Jedním z nejčastějších tanečních prvků satyrů je výskok, obvykle doprovázený pohybem jedné ruky vzhůru (typ S2). Do ikonografie satyrského tance byly integrovány i prvky tance komastů,

jedná se především o plácání se do břicha a hýždí a vysoké výkopy nohou (typ S3, porovnej s typem K4). Součástí satyrských tanců jsou i akrobatické prvky (typ S4). Ve 4. století př. Kr. se stává výrazným typem satyra se zanoženou nohou (typ S5).

Komasti

Podoba tance komastů se odvíjí od základního typu korintského tanečníka Ko1, typ Ko2 reprezentuje raný typ tančícího komasta v poskoku plácajícího se do břicha z Iónie. Boiótský komast Ko3 je typově stejný jako ten attický černofigurový. I v červené figuře můžeme objevit typ komasta, který se plácá do různých částí těla stejně jako jeho předchůdci - Ko4. Zatímco v předchozí etapě komasti s nádobami pouze tančí, v repertoáru červenofigurové keramiky stejně jako satyři provozují také akrobacii s picími nádobami - typ Ko5. V červené figuře se objevuje ještě jeden typ tančícího komasta, jehož rekvizitou je pruh látky (plášť) - typ Ko6.

Tanečnice/níci s krotaly

Nejfrekventovanějším typem je ten, jenž jsem označila jako K1a, postavy mají v této pozici obě ruce pokrčené v loktech, jednu ruku situovanou níže, druhou výše, horní krotalo (dále už jen k.) směřuje dolů, dolní naproti tomu vzhůru. Typ K1b je variací předchozího typu a je také velmi častý, rozdíl spočívá v tom, že horní k. směřuje vzhůru a dolní dolů.

Další pozice se vyznačují situováním obou rukou ve stejné výšce. V pozici K2a jsou paže situovány mezi pasem a rameny. Tanečník má obě ruce ohnuté v lokti, jedno k. směřuje nahoru, druhé dolů. V pozici K2b je jedna ruka napřažená, obě k. směřují vzhůru. I v případě typu K2c je jedna ruka napřažená, jedno k. směřuje dolů, druhé nahoru. V pozici K2d jsou obě ruce napřažené, jedno k. směřuje dolů, druhé nahoru.

Ruce tanečníka mohou být situovány i zhruba ve výšce pasu, v případě K3a jedno k. směřuje dolů, druhé nahoru. Naproti tomu typ K3b prezentuje tanečníka s oběma k. směřujícími nahoru. Posledním skupina K4 zahrnuje typ, který je méně častý, postava tančí pouze s jedním k. směřujícím nahoru.

Tanečníci pyrrhiché

Za základní považuji tři pozice, které tanečníci ve zbroji zaujímají, tyto pozice se objevují napříč vývojem řeckého umění. Pozici P1 lze popsat jako naznačení hodu oštěpem. Tanečník může být také zobrazen se štítem v obranné pozici a oštěpem u pasu, který směřuje vzhůru - P2. V pozici P3 je oštěp držen shodně ve výši pasu, ale rovnoběžně se zemí (pozice šítu je srovnatelná s předchozími typy). Dalším vývojem řeckého umění se stávají vedoucími typy ty, které již určil Hauser jako typ 47 a 50.

Akrobatky

Jako základní typ jsem určila akrobatky stojící na ruce (dlaně nebo předloktí) s jednou nebo oběma nohama pokrčenými - A1, eventuálně mohou obě nohy být v pokrčení a téměř dosahující země. Druhý častěji se vyskytující typ je A2, představuje akrobatku v pozici, kterou dnes nazýváme „most“.

Oklasma

Nečastější typ představuje postava stojící s rukama zvednutými nad hlavou a tleskající - O1. Druhý typ, který můžeme s určitostí identifikovat jako jeden ze základních, je postava tleskající a klečící na jednom kolenně - O2.

Tanečnice v plášti

Typ TvP1 představuje velmi oblíbenou figuru tance v plášti, dívka tančí se zahalenou hlavou, jedna ruka je situována u úst, která zakrývá, druhou má tanečnice opřenou o bok. V další dobře identifikovatelné pozici má tanečnice odhalenou hlavu, její ruce jsou situovány ve výšce boků - TvP2.

Řadové Tance

Typy řadových tanců jsou určeny držením tanečníků. Řada tanečníků a tanečnic se může držet za ruce přes nějaký spojovací prvek (rostlinný), jak je obvyklé v raných dobách - Ř1. Řada může být spojená přes zápěstí - Ř2. Důležitý typ představují i tanečníci držící se za ruce dlaněmi - Ř3. Odlišný a zároveň méně častý je typ Ř4, tanečníci se v tomto případě drží křížem (první tanečník třetího atd.).

VI. Shrnutí

Při studiu ikonografie tance na antických řeckých památkách se setkáváme s několika základními typy scén a postav, některé z nich se opakují v průběhu celého vývoje řecké kultury. Jedná se především o tance kruhové, řadové a akrobatické. Můžeme je jasně rozpoznat již na památkách z doby bronzové. Zatímco tance řadové a kruhové jsou ve své ikonografii konstantní, (skupina postav mužského i ženského pohlaví se ve většině drží za ruce v přítomnosti hudebníka), tance akrobatické mohou mít podobu tanců ve zbroji nebo akrobatů předvádějící nejčastěji most či stoj na rukách.

O tancích řadových a kruhových máme kromě ikonografických i písemné doklady, ve většině případů nemůžeme ale přesněji určit např. řadový tanec, který vidíme na hmotných památkách. Takové tance můžeme očekávat v kultu Apollóna, Artemidy, Charitek ale i např. héroů, jako tomu je v případě Thésea a jeřábího tance (*geranos*). S postavami držícími se za ruce a tančícími jsme se setkali kromě vázového malířství i v plastice (již v období geometrickém), nejčastěji se jedná o votivní reliéfy k určitým kultům.

Tance kruhové a řadové patřily k těm hlavním, které *spojovaly* společnost, konaly se hojně při kultovních slavnostech a svátcích. Při nich se dívky ukazovaly a snažily se vypadat co nejpůsobněji před eventuálními manžely a jejich rodinou.

Tance se zbraněmi se objevují již na vázách v pozdním geometrickém období. Motiv tanečníka ve zbroji předvádějící akrobatický prvek nalezneme v produkci černofigurových attických číší. První ikonografický doklad tance dívek se zbraněmi je sarkofág z Troady. V produkci červenofigurové keramiky jsou dívky tančící se zbraněmi motiv vyskytující se napříč centry produkce, uvedla jsem příklady z Attiky i Sicílie. Částečně patří do kultu bohyně Artemis a opomenout nesmíme ani profesionální tanečnice, které tyto tance předváděly pro pobavení a mohly být i součástí mimů, přestože přímý ikonografický důkaz pro tuto hypotézu neexistuje. Pokud se jedná o chlapce tančící ve zbroji, můžeme tento tanec v případě Attiky přiřadit ke kultu bohyně Athény. V případě červenofigurové keramické produkce je nejčastější scéna tvořena tanečníkem ve zbroji a hudebníkem. V plastice jsem zaznamenala motiv tanečníka ve zbroji až ve 4. století př. Kr. v podobě dvou reliéfních desek sloužících jako připomínka vítězů soutěže

tanců ve zbroji v chórech a jejich zřizovatelů. Tanečníci z jedné z nich se poté stali ikonografickými typy, které byly používány i v římském dekorativním umění.

Lovecká magie a tance ve zbroji měly pro komunitu vždy funkci *posilující*, chlapci ukazují, že jsou schopni zacházet zručně se zbraní a město či společnost bránit proti nepříteli. Zvuk zbraní (tlučení štítu a kopí nebo meče o sebe) pak měl účinky apotropaické, odháněl zlé síly. Tanec dodával odvahu tanečníkovi i divákům. I dívky byly v tomto tanci silné a nezávislé jako příroda sama (kult Artemis, Amazonky).

Akrobatky se největší oblibě těší ve 4. století př. Kr. a to především v produkci váz jihoitalských, jsou zastoupeny jak v apulské, kampánské i paestské keramice. Z mateřského Řecka i z Velkého Řecka jsem doložila i příklady těchto akrobatek v drobné plastice. Jejich ikonografie je jednotná v Attice i v jihoitalských centrech. Dívky provádějí svoje cviky ve velké většině na stoličkách buď obdélníkových, nebo kruhových otočných.

Jako všechny akrobatické tance i tyto se vyznačují funkcí posilující. Obtížné cviky, které akrobatky prováděly, ukazovaly jejich sílu a pružnost.

Tance extatického charakteru známe již z doby bronzové, ale z počátku vývoje řecké kultury o nich neexistuje mnoho ikonografických dokladů. Jako nejranější jsem našla fragment z konce 8. století př. Kr. z Míléty, který ukazuje skupinu tanečníků, kteří jsou později označováni jako „*padded dancers*“. Ze 7. století př. Kr. pochází olověná figurka ze Sparty představující stejného tanečníka. Jsou to tanečníci patřící k vegetačním kultům a kultům plodnosti. Dále je známe z Korinta, odkud přecházejí do repertoáru attického. Můžeme je najít po celém řeckém světě, mají svou dobu v Boiótii, v repertoáru keramiky mílétské i klazomenské. V těchto raných dobách jsou to divoké bytosti podobné spíše pozdějším satyrům a silénům než lidem. Setkáváme se s nimi i v attické červenofigurové keramice, z části se stali předlohou komastům ve zcela lidské podobě, kteří stejně jako kdysi jejich předchůdci tančí především s picími nádobami, z části jejich ikonografii převzali satyři a siléni, obě tyto skupiny patří samozřejmě k bohu Dionýsovi. Ve 4. století př. Kr. tento motiv mizí a v produkci červenofigurových váz z Velkého Řecka se komasti vůbec nevyskytují. Místo nich se zde objevují kultovní průvody chlapců a dívek, kteří nesou různé předměty a mohou mít také podobný charakter, nepřebírají ovšem ikonografii komastů z předchozích století a jejich pohyb se nedá ve většině případů označit jako tanec.

Mainady a satyry můžeme identifikovat v téměř shodné ikonografii na černofigurové keramice především na vázách spojených s konzumací vína, jejich reje pokračují dále červenou figurou i v produkci váz jihoitalských. Tančí za zvuků aulů, tympánů a klapání krotal. Ikonograficky je důležitá změna, která odděluje tanec satyrů a silénů od mainad, v době červené figury již mainady často tančí rozdílně než satyři. Dále mainady ikonograficky posunul sochař Kallimachos na konci 5. století př. Kr. a jeho typy používali později i římsští umělci.

K tancům extatickým jsem zařadila i tanec oklasma, původem pravděpodobně perský, jehož ikonografie se rozvíjí ve 4. století př. Kr. Tančen je v perském/orientálním kostýmu. Můžeme ho najít na keramice černofigurové attické i jihoitalské, na gemách, zlatých špercích z oblasti Černomořské i v plastice helénistické. Podle ikonografických i písemných dokladů se tanec skládal z tleskání a klesání do dřepu. Později se z něj stává tanec, který je předváděn i na divadle profesionálními tanečnicemi v neorientálním oděvu.

Hlavním znakem extatických tanců je samozřejmě extáze, stav transu, který se tancem dosahuje. Tanec tak zprostředkuje *spojení s božstvem, s „jiným“ světem*. Jen tanec často nestačí, v průběhu tance se účastníci posilují omamnými prostředky, které posilují účinky hudby a tance, v prostředí řeckém to znamenalo především popíjení vína. Chování nehodící se pro spořádaného občana či jeho ženu uvolňovalo napětí, které se mohlo skrývat za povinnostmi a úkoly ve společnosti. Právě ve chvílích spojených s těmito tanci bylo jinak nepřípustné chování povoleno.

Tanec, jehož ikonografie začíná na přelomu 5. a 4. století př. Kr., je tanec v plášti, tančí ho ženy, které jsou zahalené někdy celé až na oči, jindy mají celou tvář nebo hlavu odhalenou, důležité je především zahalení rukou. Objevuje se v repertoáru keramiky černofigurové attické i jihoitalské, zde především ve spojení s divadlem. Tento motiv se nevyhnul ani drobné plastice, reliéfu a zlatému šperku z oblasti antického Černomoří. Tanečnice v plášti se objevují v celé řadě různých scén a nelze určit, k jakému kultu patří, ale jeho mírně erotická povaha je může spojovat např. s Afroditou.

Tanec s pláštěm je ryze ženský tanec, využívá ženskou fyziognomii i to že ženy jsou svým způsobem tajemné. Mohl to být tanec hetér. Muže jistě těšilo dívat se na dívky, které tento tanec tančily. Jistě souvisel s kultem spojeným s láskou a jejím získáváním. Předpokládám i v jeho počátku nějaký mytologický příběh nebo tradici, jako tomu bylo u jiných tanců.

Tanečnice a tanečníci s kalathiskem se vyskytují především na keramice jihoitalské, kde jsou spojeny s kultem boha Apollóna a jeho sestry Artemis. Zde se objevují kalathisky v podobě

velkých ošatek a tanečnice mají na sobě dlouhý oděv. V attické červenofigurové keramice je můžeme sporadicky najít v 5. i 4. století př. Kr. Většinou mají tyto tanečnice malé košíky a krátký chitón. Objevují se i v plastice, nejslavnějším příkladem jsou Kallimachovy tančící Sparťanky. Typy vytvořené Kallimachem byly převzaty mimo jiné i do repertoáru aretinské keramiky. Tančící dívky s košíkem pronikly jako ikonografický motiv i do oblasti Černomoří v podobě zlatých šperků.

Motiv nesení věci na hlavě při tanci, hlavně nádoby, má především význam zajištění hojnosti a plodnosti. Košík můžeme spojit i s vegetací obecně, jak byl spleten a z čeho, mělo určitě na počátku vzniku tance velký význam. Eventuálně musíme uvažovat i to, že košík něco ukrýval. Podle ikonografických dokumentů se jednalo o tanec, při němž dívky mohly zazářit stejně jako při řadových a kruhových tancích.

Obraz tance v antickém řeckém divadle nám přináší především keramická produkce, již v attické černofigurové keramice se nalézají herci v převlecích, kteří tančí v předstupni řeckého divadla v maskovaných průvodech. Tradice pokračuje i v červenofigurové keramice, scény nám již nabízejí pohled do jednotlivých představení především satyrských her a velmi bohatá je na téma tance herců produkce jihoitalská. Speciální druh komedie (flyacká) z Velkého Řecka je bohatě ilustrován na vázách apulských a paestských. Akrobatky na jihoitalských vázách, které jsou zobrazované v přítomnosti komických herců nebo jiných tanečnic jsou pravděpodobně součástí komediálního představení označovaného jako mimos. V ojedinělých případech lze tanec na divadle najít v i plastice.

Tance v maskách umožňují tanečníkovi především *stát se někým jiným*. Vyprávět příběh a sdělovat tak věci jasněji než pouhým slovem. Stát se někým jiným má účinek nejen na tanečníka, ale hlavně na diváka, který sdělenou skutečnost hlouběji prožívá.

Jako v jiných společnostech také v antické řecké společnosti tanec především spojoval, posiloval, sděloval, zprostředkovával odlišnou skutečnost a bavil, ty kdo ho tančili nebo se dívali.

VII. Příloha I.: Ilustrace k nejfrekventovanějším typům

Tančící mainady:



M1



M2



M3



M4



M5

Tančící satyři:



S1



S2



S3



S4



S5

Tančící komasti:



Ko1



Ko2



Ko3



Ko4



Ko5



Ko6

Tančící postavy s krotaly:



K1a



K1b



K2a



K2b



K2c



K2d



K3a



K3b



K4

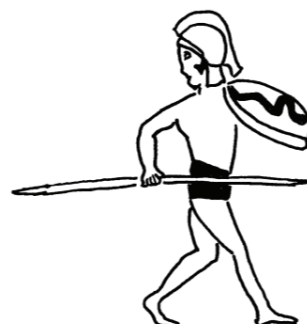
Pyrrhiché:



P1



P2

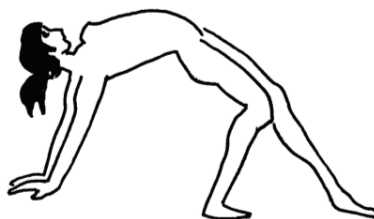


P3

Akrobatky:



A1



A2

Oklasma:



O1



O2

Tanec v plášti:



TvP1



TvP2

Tance řadové, kruhové:



Ř1



Ř2



Ř3



Ř4

VIII. Seznam ilustrací k Příloze II.

Obrazová příloha I.

- I.1 Terakotová skupina z Kamilári. Použito z: MANDALAKI, εικ. 1.
- I.2 Terakotová skupina z Palaikastra. Použito z: MANDALAKI, εικ. 3.
- I.3 Fragment raně protoattického kotlíku (Athény 810). Použito z: DAVISON 1961, fig. 38.
- I.4 Pozdně geometrická mnichovská hydrie (Museum Antiker Kleinkunst 6228). Použito z: DAVISON 1961, fig. 124a-b.
- I.5 Raně protoattická amfora (Louvre CA2985). Použito z: DEMARGNE 1965, Abb. 429
- I.6 Raně protoattická hydrie (Athény, Národní muzeum 313). Použito z: BOARDMAN 1998, fig.188, 2-3.
- I.7 Orientalizující attický skyfos (Athény, Národní muzeum 874). Použito z: DAVISON 1961, fig.134.
- I.8 Pozdně geometrický attický kantharos (Athény, Národní muzeum 14447). Použito z: ThesCRA Dance. SHAPIRO. *Dance in Homeric society and in Geometric Greece*, pl. 65.2.
- I.9 Pozdně geometrický kantharos z Boiótie (Dresden ZV 1699). Použito z: SCHWEITZER 1969, Abb. 385.
- I.10 Korintská olpé, Madrid (Musée Archéologique National, inv. 10788). Použito z: CVA. Espagne 1. Madrid I., (MÉLIDA), III C. 5, 1.
- I.11 Korintský skyfos z Paříže (Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles inv. 4839). Použito z: CVA France 7. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles I, IIIC pl. 16, 1.
- I.12 Korintský kratér (Korint, Archeologické muzeum T 2545). Použito z: COLDSTREAM 1977, fig. 46e.
- I.13 Fragment z Argu (Athény, Národní muzeum). Použito z: SCHWEITZER 1969, Abb. 21.
- I.14 Eubojská pozdně geometrická amfora s krčkem z Eretrie (Eretrijské museum, inv. 3275 FK 2786). Použito z: KAHIL 1979, pl. 27.
- I.15 Fragmenty kratéru z Argolidy (Tíryns). Použito z: BOARDMAN 1998, fig. 126.

- I.16 Lakónský pozdně geometrický fragment (Athény, Národní muzeum 234). Použito z: SCHWEITZER 1969, Abb. 18.
- I.17 Bronzová plastika, Petrovouni v Arkádii (Athény, Národní muzeum). Použito z: SCHMEITZER 1969, Abb. 193.
- I.18 Bronzová plastika (Athény, Národní muzeum). Použito z: SCHWEITZER 1969, Abb. 98.
- I.19 Zlatá funerální členka z Korintu. Použito z: ΧΡΙΣΤΠΟΥΛΟΣ; ΜΠΑΣΤΙΑΣ 1996, εικ. 11.
- I.20 Klazomenská nádoba s víkem (München 570). Použito z: CVA Deutschland 28, München, Museum Antiker Kleinkunst VI. (WALTER-KARYDI), Taf. 302, 2.
- I.21 Klazomenská amfora (London B.M. 88.2-8.106h). Použito z: CVA Great Britain 5. London, BM IV. (WALTERS), pl. 12, 2.
- I.22 Černofigurový attický skyfos z Athén (Národní muzeum 360). Použito z: CVA Greece 4, Athens, National Museum IV. (PIPILI), pl. 53, 1.
- I.23 Černofigurový skyfos z Athén (Národní muzeum 13917). Použito z: CVA Greece 4, Athens, National museum IV. (PIPILI), pl. 52, 5.
- I.24 Etruská hydrie (London, B.M. H 228). Použito z: ThesCRA Dance. VON DEN HOFF, *Theseus*, s. 309, n. 74.
- I.25 Černofigurový volutový kratér malíře Kleitia (Firenze, Mus. Arch. 4209). Použito z: ThesCRA Dance. VON DEN HOFF. *Theseus*, pl. 68, n. 78.
- I.26 Attický lékhytos (N.Y. M.M.A. 56.11.1). Použito z: ThesCRA. Dance. OAKLEY. *Wedding dances*, pl. 69, n. 111.
- I.27 Attický černofigurový lékhytos (N.Y. M.M.A. 31.11.10). Použito z: ThesCRA Dance. SHAPIRO. *Athena*, pl. 76, n. 278.
- I.28 Mramorový reliéf z Akropole (Athény, Akropolské muzeum 702). Použito z: ThesCRA, Dance. SHAPIRO. *Divine and mythological prototypes of dance*, pl. 66, n. 28.
- I.29 Černofigurový skyfos z Ermitáže (Petrohrad 4498). Použito z: LIMC II. *Apollon*, n. 702.
- I.30 Attický lékhytos, malba na bílém podkladu (Louvre MNB 910). Použito z: LIMC II. *Apollon*, n. 701.
- I.31 Attický červenofigurový kalichový kratér (Villa Guilia 909). CVA Italy 2. Villa Guilia II. (GIGLIOLI), III. I. C., tav. 21, 1.

- I.32 Attická fiála na bílém podkladu (Boston M.F.A. 65.908). Použito z: ThesCRA Dance. SAPHIRO. *Contexts of dance in Greek cult*, pl. 69, n. 100.
- I.33 Attický červenofigurový lebés gamikos pocházející z Délu (Mykonos 970). Použito z: DUGAS 1952. Délos XXI, pl. LVII.
- I.34 Náhrobní nástěnná malba v Ruvo. Použito z: WEEGE 1926, Abb. 172, 173.
- I.35 Apulský červenofigurový volutový kratér (N.Y. Shelby White and Leon Levy coll. 381). Použito z: TRENDALL; CAMBITOGLU 1991-1992, pl. 33,1.
- I.36 Fragmenty červenofigurového apulského lékhytu (Malibu, The Paul Getty Museum, 86.AE.436). Použito z: CVA USA 30. Malibu, J. Paul Getty Museum V. The Paul Getty Museum (JENTOFT-NILSEN), pl. 265, 3. - 4.
- I.37 Lukánský sloupkový kratér z Vídně (Kunsthistorisches Museum 2165). Použito z: TRENDALL 1967b, n. 560, pl. 55, 3.
- I.38 Reliéf zobrazující tančící Hóry, kopie z Vatikánu (Museo Chiaramonti 360). Použito z: FUCHS 1959, Taf. 12b.
- I.39 Reliéf zobrazující tančící Hóry, rekonstrukce provedená Hauserem z fragmentů z Florencie, Říma a Mnichova. Použito z: HAUSER 1903, ÖJh 6, Taf. 5-6.
- I.40 Reliéf se třemi tančícími nymfami, kopie z Tripolisu (Coll. Swainson Cooper). Použito z: FUCHS 1959, Taf. 3a.
- I.41 Reliéf zobrazující tanec tří nymf a jednoho Pana okolo oltáře, kopie ze Smyrny (Oxford, Ashmolean Mus.) Použito z: HUTTON 1929. JHS. 49, pl. 14,1.
- I.42 Reliéf tančících žen z Balčiku. Použito z: VENEDIKOV; GRASMINOV 1973, obr. 330.

Obrazová příloha II.

- II.1 Středně minojský stojan na ovoce z Faistu. Použito z: SCHIERING 1998, Taf. VII.
- II.2 Zlatý prsten, Archanés. Použito z: MANDALAKI, εικ. 6.
- II.3 Plastika tančící ženy z Keu (Ayia Irini). Použito z: CASKEY 1986, pl.4-6 (4a).
- II.4 Bronzová soška tančící ženy z Palaikastra. Použito z: MANDALAKI, εικ. 7.
- II.5 Zlatý prsten z Isopaty. Použito z: DEMARGNE 1965, Abb. 248.
- II.6 Nástěnná malba z Knóssu. Použito z: PREZIOSI; HITCHCOCK 1999, Abb. 47.

- II.7 Olověná figurka ze svatyně Artemidy Orthie ve Spartě. Použito z: DAWKINS 1929, pl. 183, n. 25.
- II.8 Mílétský fragment (Izmir). Použito z: SWEITZER 1969, Abb. 66.
- II.9 Attický černofigurový skyfos (Athény, Národní muzeum 1106). Použito z: CVA Greece 3. Athens, National museum III. (CALLIPOLITIS – FEYTMANS), pl. 2.
- II.10 Korintský aryballos. Použito z: CVA Deutschland 36. Tübingen, Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität I. (WALLENSTEIN), s. 49n, Taf. 25, n. 8.
- II.11 Attická černofigurová číše (Athény, Národní muzeum 649). Použito z: CVA Greece 3. Athens, National museum III, (CALLIPOLITIS – FEYTMANS), pl. 3.
- II.12 Bioótský kantharos (Karelsruhe 1914, B 3149). Použito z: CVA Deutschland 7. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum I. (HAFNER), Taf. 36, 8.
- II.13 Mílétská amfora z Altenburgu (Staatliches Lindenau – Museum 191). Použito z: CVA Deutschland 17. Altenburg, Staatliches Lindenau - Museum I. (BIELEFELD), Taf. 10.
- II.14 Attická černofigurová číše (München 2181, Jahn 1224). Použito z: CVA Deutschland 57. München, Antikensammlungen XI. (FELLMANN), Taf. 62.
- II.15 Attický černofigurový skyfos (Tübingen, Uni. 7355, O.Z. 155). Použito z: CVA Deutschland 47. Tübingen, Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität III. (BUROW), Taf. 35.
- II.16 Attický černofigurový kyathos, Malibu (J. Paul Getty Museum acc. no. 86.AE.144). Použito z: CVA USA 25. Malibu, J. Paul Getty Museum II. (CLARK), pl. 75.
- II.17 Číše z Bostonu (M.F.A. acc. no. 69.1052). Použito z: CVA USA 19. Boston, Museum of Fine Arts II. (TRUE), pl. 90.
- II.18 Attická černofigurová amfora, Boston (M.F.A. acc. no. 76.41). Použito z: CVA USA 14. Boston, Museum of Fine Arts I. (HOFFMANN), pl. 44.
- II.19 Attická černofigurová oinochoé (München 1821, Jahn 1204). Použito z: CVA Deutschland 65. München, Antikensammlungen XII. (PFISTERER-HAAS), Taf. 28.
- II.20 Attický sloupkový kráter (Tübingen, Uni. S/10 816). Použito z: CVA Deutschland 47. Tübingen, Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität III. (BUROW), Taf. 9.
- II.21 Attická černofigurová amfora (München 1547, Jahn 434). Použito z: CVA Deutschland 48. München, Antikensammlungen IX. (KUNZE-GÖTTE), Taf. 12, 4.

- II.22 Attická černofigurová amfora (München 1519, Jahn 651). Použito z: CVA Deutschland 48. München, Antikensammlungen IX. (KUNZE-GÖTTE), Taf. 11.
- II.23 Kampánský dinos, Würzburgu (Martin von Wagner Museum inv. H 5352). Použito z: CVA Deutschland 39. WÜRZBURG, Martin von Wagner Museum I. (HÖLSCHER), Taf. 28.
- II.24 Černofigurová amfora (Louvre E 103). Použito z: CVA France 35. Paris, Musée du Louvre XXIV. (GAULTIER), pl. 20.
- II.25 Attický červenofigurový psyktér (Louvre G59). Použito z: CVA France 12. Paris, Musée du Louvre VIII. (POTTIER), pl. 58 III I c.
- II.26 Attická červenofigurová číše, Taranto (Museo Nazionale Vinc. n. 108/2). Použito z: CVA Italia 70. Taranto, Museo Nazionale IV. (LO PORTO), tav. 21.
- II.27 Attická červenofigurová číše z Toleda (Museum of Art 64.126). použito z: CVA USA 17. Toledo, Museum of Art I.(BOULTER; LUCKNER), pl. 56.
- II.28 Skyfoidní lukánská číše (Zürich Market). Použito z: TRENDALL 1973, s. 161, n. 338b, pl. XXXI, 1-2.
- II.29 Attická červenofigurová číše (Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, 280, kā 410). Použito z: CVA Schweiz 6. Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig II. (SCHLEHOFEROVA), Taf. 25.
- II.30 Attická červenofigurová číše (Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, 280, kā 410). Použito z: LIMC VIII. *Mainades*, pl. 539, n. 65.
- II.31 Attická červenofigurová číše z Bostonu (M.F.A. 1900.499). CVA Deutschland 22. Berlin, Antiquarium III. (GREIFENHAGEN), Taf. 112.
- II.32 Attický červenofigurový sloupkový kratér (Bonn, Akademisches Kunstmuseum Inv. 72). Použito z: CVA Deutschland 1. Bonn, Akademisches Kunstmuseum I. (GREIFENHAGEN), Taf. 18.
- II.33 Attická červenofigurová peliké (Berkeley, University of California, 8/4582). Použito z: CVA USA 5. Berkeley, University of California I. (SMITH), pl. 43.
- II.34 Attická červenofigurová číše (Würzburg, Martin von Wagner Museum inv. HA 425). Použito z: CVA Deutschland 46. Würzburg, Martin von Wagner Museum II. (HÖLSCHER), Taf. 2.

- II.35 Červenofigurový attický kantharos (München 2560, J. 240). Použito z: CVA Deutschland 6. München, Museum Antiker Kleinkunst II. (LULLIES), Taf. 93.
- II.36 Červenofigurový sicilský kalichový kratér (Exeter, Albert Memorial Museum 5/1946.643). Použito z: TRENDALL 1967b, pl. 243, 7.
- II.37 Zlatá rituální ženská ozdoba, kurgan Děvjev. Použito z: GALANINA; GRACH 1986, n. 135.
- II.38 Typy mainad, které vytvořil Kallimachos, rekonstrukce Wernera Fuchse. Použito z: FUCHS 1959, s. 89, Abb. I.
- II.39 Attický červenofigurový aryballos, Londýn (B.M. E 695). Použito z: FURTWÄNGLER; REICHHOLDS 1909, taf. 78.
- II.40 Attický červenofigurový kalichový kratér (Fogg Museum and Gallatin Collections acc. no. 1925.30.11). Použito z: CVA USA 8. Fogg Museum and Gallatin Collections, (CHAZE; PEASE), III I, pl. XIX, 3a.
- II.41 Attická červenofigurová váza. Použito z: WEEGE 1926, Abb. 154.
- II.42 Fragment apulského zvoncového kratéru (Basel, H. A. Cahn coll. N. 276, 278.). Použito z: TRENDALL; CAMBITOGLOU 1978, plate 4,1.
- II.43 Kampánský červenofigurový kalichový kratér (L.A. County Museum of Art 50.9.45). Použito z: CVA USA 18. Los Angeles, County Museum of Art I., (PACARD; CLEMENT), pl. 49.
- II.44 Fragment apulského červenofigurového zvoncového kratéru (Malibu, acc. no. 86.A.E.418). Použito z: CVA USA 30. Malibu, J. Paul Getty Museum V. (JENTOFT-NILSEN), pl. 265, 2.
- II.45 Apuská červenofigurová oinochoé (Würzburg inv. H 4602). Použito z: CVA Deutschland 71. Würzburg, Martin von Wagner Museum IV. (GÜNTNER), Taf. 22.
- II.46 Otisk řecko-perské gemy. Použito z: BOARDMAN 1994, 2.32g.
- II.47 Prsten z Pavlovského kurganu. Použito z: WILLIAMS; OGDEN 1994, n. 108.
- II.48 Zlaté náušnice, Velká Bliznica. Použito z: WILLIAMS; OGDEN 1994, n. 116.
- II.49 Zlatá plaketka, Velká Bliznica. Použito z: WILLIAMS; OGDEN 1994, n. 170.
- II.50 Socha stojícího Attida, Amfipole (Louvre CA1346). Použito z: LIMC III. *Attis*, n. 245.

II.51 Socha klečícího Attida, Amfipole (Louvre CA 1946). Použito z: LIMC III. *Attis*, n. 281.

Obrazová příloha III

- III.1 Chalcedonová gema z Knóssu. Použito z: HOOD 1994, fig. 231.
- III.2 Gema z Athén (sbírka Stathatos). Použito z: SAKELLARAKIS 1982, CMS, n. 169.
- III.3 Meč a akrobatem. Použito z: DEMARGNE 1965, Abb. 152.
- III.4 Attická geometrická číše (Mnichov, Antikensammlungen 6029, 1313). Použito z: CVA Deutschland 9. München Antikensammlungen III. (LULLIES), Taf., 124, 3.
- III.5 Attický kantharos, Kodaň (Národní museum inv. 727). Použito z: CVA Danemark 2. Copenhagen, Musée National II., (BLINKENBERG; JOHANSEN). Pl. 73, 5a-b.
- III.6 Attická černofigurová peliké (Gela, Museo Archeologico Nazionale, Ant. inv. 124/B). Použito z: CVA Italia 56. Gela, Museo Archeologico Nazionale IV. (GIUDICE), tav. 5.
- III.7 Attický lékhytos (Hannover, Kestner - Museum 1966, 31). Použito z: CVA Deutschland 34. Hannover, Kestner - Museum I., (FOLLMANN). Taf. 22, 6.
- III.8 Attický černofigurový skyfos (Athény, Národní muzeum 24296). Použito z: CVA Greece 4. Athens, National Museum IV. (PIPILI), pl. 19, 4.
- III.9 Attická oční číše z Bostonu (M.F.A. acc. no. 67.861). Použito z: CVA USA 19. Boston, Museum of Fine Arts II. (TRUE), pl. 106, 3.
- III.10 Sarkofág z Troady. Použito z: REINSBERG 2004. AA 2003/2, Abb. 3a.
- III.11 Attická pyxida (Napoli, Mus. Naz. 81908 (H 3010). Použito z: ThesCRA Dance. PAPADOPOULOU. *Artemis*, pl. 75, n. 272.
- III.12 Attická červenofigurová hydrie (Kodaň, Národní museum inv. 7359). Použito z: CVA Danemark 4, Copenhagen, Musée National IV. (BLINKENBERG; JOHANSEN), pl. 156.
- III.13 Attický zvoncový kratér (Napoli, Mus. Naz. Stg 281). BOARDMAN 1989, fig. 153.
- III.14 Sicilský červenofigurový kalichový kratér (Palermo, Banco di Sicilia, Fondazione I. Mormino 285). Použito z: TRENDALL 1967b, n. 4, pl. 78, 4.

- III.15 Červenofigurový volutový kráter (Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig BS 486).
Použito z: CVA Schweiz 7. Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig III.,
(SCHLEHOFEROVA), III I, Taf. 4, 6.
- III.16 Reliéf ve Vatikánu (Sela delle Muse 489). Použito z: WEEGE 1926, Abb. 57.
- III.17 Báze Atarba (Athény, Akropoliské muzem Casson II Nr. 1338) Použito z: WEEGE 1929,
Abb. 62.
- III.18 Attická červenofigurová hydrie v Madridu (Museo Arqueologico Nacional, Inv. 11129).
Použito z: HUGHES 2008, BICS-51, fig. 5.
- III.19 Polygnotova hydrie (Napoli, Museo Nazionale 3232). Použito z: FURTWÄNGLER;
REICHHOLD; HAUSER 1932, Taf. 171.
- III.20 Apulský zvoncový kráter (Genova, Museo Civico d'Archeologia Ligure di Genova - Pegli
e Collezione del Castello d'Albertis N. inv. 1142). CVA Italia 19. Genova, Museo
Civico d'Archeologia Ligure di Genova - Pegli e Collezione del Castello d'Albertis I,
IV D. r, tav. 5.
- III.21 Lékhytos, gnathia (Taranto, Museo Nazionale IV Inv. n. 143496, okolo roku 340 př. Kr.).
Použito z: CVA Italia 70. Taranto, Museo Nazionale IV. (LO PORTO), tav. 43, 5.
- III.22 Lékhytos, gnathia (Napoli, Museo Nazionale Sant. N. 506). Použito z: CVA Italia 24.
Napoli, Museo Nazionale III. (ROCCO), tav. 70.
- III.23 Zvoncový kráter, Paestum (Lipari, Museo Archeologico Eoliano 927). Použito z:
TRENDALL 1987, pl. 12, f.
- III.24 Skyfos, Paestum (Oxford, Ashmolen Museum 1945.43). Použito z: TRENDALL 1987,
pl. 24, f.- g.
- III.25 Kampánské hydrie (London B.M. F 232). Použito z: TRENDALL 1967b, pl. 143, 3.
- III.26 Apulský talíř (Haag, Schneider-Herrmann coll. 201.). Použito z: TRENDALL 1982, pl.
234, 1.
- III.27 Apulský talíř (Haag, Schneider-Herrmann coll. 198.). Použito z: TRENDALL 1982,
pl. 234, 2.
- III.28 Terakotová plastika (Louvre CA 459, 1892). Použito z: BESQUES 1972, pl. 91, b. D
424.
- III.29 Terakotové plastiky, Velké Řecko (Taranto 4070, 4059, 4090, Soprintendenza per I Beni
Archeologici per la Puglia). Použito z: HUGHES 2008, BICS-51, fig. 4.

III.30 Attická červenofigurová číše (Malibu, J. Paul Getty Museum, 86.AE.285). Použito z: CVA USA 33. Malibu, The J. Paul Getty Museum VIII. (MOOR), pl. 414, 1-2.

Obrazová příloha IV.

IV.1 Fragment černofigurového kraterisku (Agora P 27342) Použito z: LONSDALE 1993, fig. 23.

IV.2 Krateriskos z Brauronu. Použito z: BOARDMAN 2001, ill. 251.

IV.3 Fragment pyxidy (Brauronské muzeum 527). Použito z: ThesCRA Dance. PAPADOPOULOU, *Artemis*, pl. 74, n. 245.

IV.4 Attická červenofigurová hydrie, Neapol (Museo Nazionale 3232). Použito z: FURTWÄNGLER; REICHHOLD; HAUSER 1932, Taf. 171,1.

IV.5 Fragmenty červenofigurové attické oinochoé (Tübingen Uni. S./10 1604, E 174; 1219). Použito z: CVA Deutschland 52. Tübingen, Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität IV. (BÖHR), Taf. 38.

IV.6 Drobná plastika z Řecká (Louvre CA 237, D 423). Použito z: BESQUES 1972, pl. 91, a.

IV.7 Dekorativní sloup z Delf. Použito z: ROLLEY 1999, fig. 403.

IV.8 Lukánský volutový kráter z Ceglie del Campo (Taranto, I. G. 8263). Použito z: TRENDALL 1989, fig. 23.

IV.9 Apulský zvoncový kráter, Ruvo (London, Victoria and Albert Museum 4803.1901). Použito z: TRENDALL 1989, fig. 38-9.

IV.10 Zvoncový kráter, Paestum (London B.M. F 188). Použito z: TRENDALL 1987, plate 22, c-d.

IV.11 Mélský hliněný reliéf (Louvre C. A. 592). Použito z: JACOBSTHAL 1931, s. 48n, Taf. 63, n. 64.

IV.12 Nášivky na oděv kněžky z kurganu ve Velké Bliznici. Použito z: GALANINA; GRACH 1986, ill. 208.

IV.13 Kráter, aretinská keramika (N.Y. M.M.A. acc. no. 10.210.37). Použito z: CVA USA 9. New York. Metropolitan Museum I. (ALEXANDER), pl. XXVI.

IV.14 Reliéfni plata (Berlin, Staatliche Museen) Použito z: WEEGE 1926, Abb. 49, 48.

- IV.15 Kallimachovy tanečnice, rekonstrukce. Použito z: FUCHS 1959, Abb. 2.
- IV.16 Attický červenofigurový kalichový kratér z Mnichova. Použito z: FURTWÄNGLER; REICHHOLD 1909, Taf. 80.
- IV.17 Apulský červenofigurový askos (Ruvo, Museo Jatta 1402). Použito z: TRENDALL; WEBSTER 1971, IV, 12.
- IV.18 Attická červenofigurová oinochoé (Oxford, Ashmolean Museum 1971.866).
Použito z: ROBERTSON 1979, pl. 34, 1-2.
- IV.19 Attická červenofigurová hydrie v Londýně (B.M. E 241) Použito z: ThesCRA Dance. SAPHIRO. *Adonis*. pl. 73, n. 143.
- IV.20 Červenofigurový attický lebés gamikos (Petrohrad, Ermitáž 1906.175, 15592). Použito z: ThesCRA Dance. OAKLEY. *Wedding dances.*, pl. 71, n. 115.
- IV.21 Apulská červenofigurová peliké (Kassel T 561). Použito z: CVA Deutschland 38. Kassel, Antikenabteilung der Staatlichen Kunstsammlungen II. (KRANZ; LULLIES), Taf. 77.
- IV.22 Bronzová plastika „Baker Dancer“. Použito z RIDGWAY 1990, pl. 102.
- IV.23 Zlatá plaketa, Kul Oba. Použito z: WILLIAMS; OGDEN 1994, n. 90.
- IV.24 Hekateion (Mus. Torlonia). Použito z: FUCHS 1969, Taf. 7.
- IV.25 Attická černofigurová amfora (Berlin F 1698). Použito z: TRENDALL; WEBSTER 1971, I, 9.
- IV.26 Attický červenofigurový kalichový kratér (Malibu, The J. P. Getty Museum 82.AE.83).
Použito z: BOARDMAN 1975, fig. 333.
- IV.27 Attický černofigurový skyfos, Théby (B.E.64.342). Použito z: TRENDALL; WEBSTER 1971, I, 13.
- IV.28 Attický červenofigurový volutový kratér (Ferrara T.579). Použito z: TRENDALL; WEBSTER 1971, II, 7.
- IV.29 Apulský zvoncový kratér (Sydney 47.05, ex Hope 210). Použito z: TRENDALL 1989, fig. 104.
- IV.30 Apulský kalichový kratér (Bari, Malaguzzi Veleria coll. 52). Použito z: TRENDALL 1978, pl. 140, 5 (a, b).
- IV.31 Zvoncový kratér, Paestum (Ženeva, soukr., sb.). Použito z: TRENDALL 1987, pl. 26 a-b.
- IV.32 Fragmentární reliéf (Athény, Agora S 1025, 1586). Použito z: WEBSTER 1978, pl. IX, AS 3.

- IV.33 Černofigurová číše, Amsterdam (Allard Pierson inv. no. 3356). Použito z: CVA Netherlands 7. Amsterdam, Allard Pierson Museum II. (BRIJDER), pl. 83, 2.
- IV. 34 Černofigurová číše (Hague, Musée Scheurleer I, inv. 3456). Použito z: CVA. Netherlands – Pays Bas 1. Hague, Musée Scheurleer I. (SCHLEURLEER), III H e, pl. 2, 4-5.
- IV.35 Attický stamnos, Madrid (Museo Arqueologico Nacional 1109). Použito z: CVA Espagne 2, Madrid, Museo Arqueologico Nacional II. (MÉLIDA), III I C, pl. 6.
- IV.36 Attická červenofigurová číše (Malibu, J. Paul Getty Museum, 86.AE.296). Použito z: CVA USA 33. Malibu, J. Paul Getty Museum VIII. (MOOR), pl. 441-442.
- IV.37 Attická červenofigurová číše (Malibu, J. Paul Getty Museum, 86.AE.293). Použito z: CVA USA 33. Malibu, J. Paul Getty Museum VIII. (MOOR), pl. 425-426.

IX. Seznam použité literatury:

Sekundární literatura:

BESQUES, S. *Catologue Raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romains III*. Paris 1972.

BOARDMAN, J. *Athenian Black Figured Vases: a handbook*. London: Thames and Hudson 1974. ISBN 0 500 20138 2

BOARDMAN, J. *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period*. London: Thames and Hudson 1989. ISBN 0-500-20244-3

BOARDMAN, J. *Athenian Red Figured Vases. The Archaic Period*. London: Thames and Hudson 1975. ISBN 0-500-20143-9

BOARDMAN, J. *Diffusion of Classical Art in Antiquity*. London: Thames and Hudson, 1994. ISBN 0-500-23696-8

BOARDMAN, J. *Early Greek Vase Painting*. London: Thames and Hudson 1998. ISBN 0-500-20309-1

BOARDMAN, J. *The History of Greek Vases*. London: Thames and Hudson, 2001. ISBN 0-500-23780-8.

BOL, P.C.(ed.) *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 2004. ISBN 3-8053-3380-3

BURKERT, W. *Greek Religion*. Cambridge: Harvard University Press, 1985. Org.: Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche. Stuttgart, 1977. ISBN 0-674-36281-0 (paper)

BYOUNG-OK, L. *Korean Folk Dance*. Korean Foundation, 2008. ISBN 978-89-86090-31-4

CASKEY, M. E. *Keos II, The Temple at Ayia Irini, Part I; The Statues.*, N.J: American school of classical studies. Princeton, 1986. ISBN 0-87661-702-X (pt.1)

COLDSTREAM, J. N. *Geometric Greece*. London: Ernest Benn Limited, 1977. ISBN 0 510-27000-X.

DAVISON, J. M. *Attic geometric workshops*. Yale Classical Studies (ed. Hubbell, H.M.; Anderson, W.S.), vol. XVI. New Haven, 1961.

- DAWKINS, R. M. (ed.) *The sanctuary of Artemis Orthia at Sparta*. The society for the promotion of Hellenic studies. Supplementary Paper No. 5. London, 1929.
- DEMARGNE, P. *Die Geburt der griechischen Kunst*. München: C.H. Beck, 1965.
- DEUBNER, L. *Attische Feste*. Berlin: Akademie, 1956. Nezměněný dotisk 1. vydání. Berlin: Heinrich Keller, 1932.
- DUGAS, Ch. *Exploration archéologique de Délos: fasc. XXI: Les vases attiques a figures rouges. Avec la collaboration de J.D.Beazley, Les vases de Délos. 5*. Paris, 1952.
- EICHLER, F. *Die Reliefs des Heroon von Gjölbaschi-Trysa*. Wien, 1950.
- ELIADE, M. *Mýtus o věčném návratu*. Praha: OIKOYMENH, 2009. Přeložil: E. Strebingrová. ISBN 978-80-7298-388-9
- FUCHS. W. *Die Vorbilder der Neuattischen Reliefs*. Berlin, 1959.
- FURTWÄNGLER, A.; REICHHOLD, K. *Griechische Vasenmalerei*. (Serie II.) München, 1909.
- FURTWÄNGLER, A.; REICHHOLD, K.; HAUSER, F. *Griechische Vasenmalerei*. (Serie III.). München 1932.
- GALANINA, L; GRACH, N. *Scythian Art. The legacy of the Scythian World: Mid-7th to 3rd Century B.C*. Transl. by Viachslav Sobolev. Leningrad: Aurora, 1986.
- HAUSER, F. *Die Neuattischen Reliefs*. Stuttgart, 1889.
- HAUSER, F. *Disiecta membra neuattischer Reliefs*. ÖJh 6, 1903, s. 79-107.
- HOOD, S. *The Arts in Prehistoric Greece*. New Haven, London: Yale University Press, 1994. ISBN 0-300-05287-1
- HOPPIN, J. C. *A Handbook of Greek Black-figured Vases*. Paris, 1924.
- HOPPIN, J.C. *A Handbook of Attic Red-Figured Vases*. Volume I. London: Oxford University Press, 1919.
- HUGHES, H. *Women in Greek Theatre*. BICS-51, 2008. University of London, 2008, s. 1-27. ISSN 0076-0730
- HUTTON, C.A. *Two reliefs in the Ashmolean museum*. JHS 49. London, 1929, s. 240-245.

JACOBSTHAL, P. *Die Melischen Reliefs*. Berlin, Wilmersdorf, 1931.

KAHIL, L. *Une „ronde“ sur un col D'amphore Eubéen*. In: Studies in honour of Arthur Dale Trendall. Sydney University Press, 1979, s. 97-101. ISBN 0-424-00063-6

KERÉNYI, K. *Mytologie Řeků I. Příběhy bohů a lidí*. Praha: OIKOYMENH, 1996. Přeložil: J. Binder. ISBN 80-86005-14-3

LAWLER, L. B. *The Dance of the Ancient Greek Theatre*. Iowa: University of Iowa Press, 1964.

LAWLER, L. B. *The Geranos Dance – A New Interpretation*. Transactions and Proceedings of the American Filological Asociation, Vol. 77 (1946), s. 112-130.

LIMC II (Aphodisias – Athena). LAMBRINUDAKIS, W. *Apollon*. Zürich, München: Artemis Verlag, 1984. ISBN 3 7608 8751 1

LIMC III (Atherion – Eros). VERMASEREN, M.; DE BOER, M. B. *Attis*, Zürich, München: Artemis Verlag, 1986. ISBN 3760887511

LIMC VIII (Thespiades – Zodiacus, Et Suppl). KRAUSKOPF, I.; SIMON, E. *Mainades*. Zürich, München: Artemis Verlag, 1997. ISBN 3 76089758 9

LONDSDALE, S. *Animals and The Origin of Dance*. London: Thames and Hudson, 1981.

LONDSDALE, S. *Dance and ritual play in greek religion*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1993. ISBN 0-8018-4594-7

MANDALAKI, S. *Ο χορός στην μινωική Κρήτη*. Αρχαιολογία & Τεχνές 90, s. 15-20.

MARTIN, L. M. *Helénistická náboženství*. Brno: Masarykova Univerzita, 1997. Z anglického originálu: Hellenistic religions: An Intruduction. Oxford: Oxford University Press 1987. Přeložil: I. Doležalová, D. Papoušek. ISBN 80-210-1702-3

MILLER, J., L. *Measures of Wisdom: The Cosmical Dance in Classical and Christian Antiquity*. Toronto: University of Toronto Press, 1986.

PREZIOSI, D; HITCHCOCK, L. A. *Aegean Art and Architecture*. Oxford : Oxford University Press, 1999. ISBN 0-19-284208-0

REBLING, E. *Die Tanzkunst Indiens*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1981.

REINSBERG, C. *Wilde Mädchen, schöne Braut. Der Polyxena-Sarkophag in Canakkale*. AA 2003/2. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 2004, s. 124-126. ISSN 0003-8105

RIDGWAY, B. S. *Helenistic sculpture, vol. II*. Madison (Wisconsin) : University of Wisconsin Press, 2000. ISBN 0-299-16710-0

RICHTER, G. *Neo-attic krater in the Metropolitan Museum of Art*. JHS.45. London, 1925, s. 201-209.

ROBERTSON M. A. *Muffled Dancer and Others*. In: Studies in honour of Arthur Dale Trendall. Sydney University Press, 1979, s. 129-134. ISBN 0-424-00063-6

ROLLEY, C. *La Sculpture Grecque. 2 La période classique*. Paris, 1999. ISBN 2-7084-0506-3

SACHS, C. *World history of the dance*. New York: Norton, 1963. Org.: Eine Weltgeschichte des Tanzes. Translated by B. Schönberg.

SAKELLARAKIS, J. A. CMS. Band I. suppl. Athen, Nationalmuseum. Berlin, 1982. ISBN 3-7861-1314-9

SCHIERING, W. *Minoische Töpferkunst*. Mainz am Rhein: von Zabern, 1998. ISBN 3-8053-2334-4.

SCHWEITZER, B. *Die geometrische Kunst Griechenlands*. Köln, 1969.

STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Univerzita Karlova v Praze: Karolinum 2005. ISBN 80-246-1105-8

ThesCRA Dance. SAPHIRO, H. A. *Introduction*. Basel, 2004. ISBN 0-89236-787-3

ThesCRA Dance. LESKY, M. *Waffentänze in der griechischen und etruskischen Antike*. Basel, 2004. ISBN 0-89236-787-3

ThesCRA Dance. PAPADOPOULOU, Z. D. *Artemis*. Basel, 2004. ISBN 0-89236-787-3

ThesCRA Dance. SAPHIRO, H. A. *Adonis*. Basel, 2004. ISBN 0-89236-787-3

ThesCRA Dance. SAPHIRO, H. A. *Contexts of dance in Greek cult*. Basel, 2004. ISBN 0-89236-787-3

ThesCRA Dance. SHAPIRO A. *Dance in Homeric society and in Geometric Greece*. Basel, 2004. ISBN 0-89236-787-3

ThesCRA Dance. SHAPIRO, H. A. *Divine and mythological prototypes of dance*. Basel, 2004. ISBN 0-89236-787-3

ThesCRA Dance. VON DEN HOFF, R. *Theseus*. Basel, 2004. ISBN 0-89236-787-3

ThesCRA Dance. OAKLEY, J. H. *Wedding dances*. Basel, 2004. ISBN 0-89236-787-3

ThesCRA Dance. SHAPIRO, H. A. *Athena*. Basel, 2004. ISBN 0-89236-787-3

TRENDAL, A. D.; CAMBITOGLU A. *The Red-figured Vases of Apulia. Volume I. Early nad Middle Apulian*. Oxford, 1978. ISBN 0 19 813218 2

TRENDALL A.D. *The Red-Figured Vases of Lucania Campania nad Sicily*. Second Supplement. Bulletin Supplement No. 31. London, 1973.

TRENDALL, A. D. *Phlyax Vases*. BICS, Supplement 19. London, 1967a.

TRENDALL, A. D. *Red figure Vases of South Italy and Sicily: a handbook*. London, 1989. ISBN 0-500-20225-7

TRENDALL, A.D. *The Red-fugured Vases of Lucania, Campania and Sicily*. Oxford: Clarendon Press, 1967b. Volume I. (text), Volume II. (index and plates).

TRENDALL, A.D. *The Red-fugured vases of Lucania, Campania and Sicily*. First Supplement. BICS, Supplement 26. London 1970.

TRENDALL, A.D. *The Red-figured Vases of Paestum*. Rome : British School at Rome, 1987. ISSN 0307-2762

TRENDALL, A.D.; CAMBITOGLU A. *The Red-figured Vases of Apulia, Volume II. Late Apulian*. Oxford 1982. ISBN 0-19813219-0

TRENDALL, A.D.; WEBSTER, T.B.L. *Illustrations of Greek Drama*. London: Phaidon, 1971. ISBN 0-7148-1492-X

TRENDALL; CAMBITOGLU. *Second Supplement to The Red-figured Vases of Apulia Part I*. BCIS, Supplement 60. London 1991-1992. ISSN 0076-0749

VENEDIKOV, I.; GRASMINOV, T. *Thrácké umění*. Praha: Odeon, 1973.

WALTER, O. *Beschreibung der Reliefs im kleinen Akropolismuseum in Athen*. Wien, 1923.

WEBSTER, T. B. L. *Monuments illustrating old and middle comedy*. BICS Supplement no. 39. University of London, 1978. ISSN 0076-0749

WEEGE, F. *Tanz in der Antike*. Leipzig, Halle, 1926.

WILLIAMS, D; OGDEN, J. *Greek Gold*. London: British Museum Press, 1994. ISBN 0-7141-2205-X (paper)

ΧΡΙΣΤΠΟΥΛΟΣ, Γ.Α.; ΜΠΑΣΤΙΑΣ, Ι.Κ. *Ελληνική τέχνη. Αρχαία χρύσα κοσμήματα*. Εκδοτική Αθήνων, 1996. (ISBN 960-213-292-2)

PRIMÁRNÍ LITERATURA:

HÉSIODOS. *Zpěvy železného věku*. Praha: Svoboda, 1990. Přeložil: J. Nováková. ISBN 80-205-0127-4

HMÉROS. *Ílias*. Laichterova sbírka krásného písemnictví XXXIII. Praha: Jan Leichter, 1942. Přeložil O. Vaňorný.

HOMÉROS. *Odyseia*. Laichterova sbírka krásného písemnictví XXIX. Praha: Jan Leichter, 1943. Přeložil: O. Vaňorný.

Homérské hymny; Válka žab a myší. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. Přeložil: O. Smrčka.

LUKIANOS. *O Tanci*. Praha, 1930. Edice: Tepsichora. Přeložil: Jan Rey

PAUSANIÁS. *Cesta po Řecku I*. Praha: Svoboda 1973. Přeložila H. Businská.

PLATÓN. *Zákony*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1961. Přeložil: F. Novotný.

PLINIUS S., G. C. *Naturkunde*. Buch 34. Metalurgie. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989. Přeložil R. König. ISBN 3-7765-2132-5 (Gesamtausgabe)

POLLIO, M. V.; POLLUX J. *Antické Divadlo*. Praha: Ústav pro výchovné pomůcky průmyslových a odborných škol 1944. Přeložil: J. Pokorný.

XENOFÓN. *Anabáze*. Praha: Odeon, 1974. Přeložil: J. Šonka.

XENOFÓN. *Vzpomínky na Sokrata. Hostina*. Praha: Svoboda, 1972. Edice: Antická knihovna. Přeložil: V. Bahník.

CORPUS VASORUM ANTIQUORUM – pro přehlednost jsou svazky CVA uvedeny mimo sekundární literaturu

CVA Danemark 4. Copenhagen, Musée National IV., (BLINKENBERG, CH.; JOHANSEN, K. F.). Dostupné také z WWW:

<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Danmark 2. Copenhagen, Musée National II., (BLINKENBERG, CH.; JOHANSEN, K. F.). Dostupné také z WWW:

<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Deutschland 1. Bonn, Akademisches Kunstmuseum I. München, 1938, (GREIFENHAGEN, A.). Dostupné také z WWW:

<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Deutschland 6. München, Museum Antiker Kleinkunst II. München, 1944, (LULLIES, R.). Dostupné také z WWW: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Deutschland 7. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum I. München, 1951, (HAFNER, G.). Dostupné také z WWW: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Deutschland 9, München, Antikensammlungen 3. München, 1952, (LULLIES, R.). Dostupné také z WWW: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Deutschland 17. Altenburg, Staatliches Lindenau - Museum I. Berlin 1959, (BIELEFELD, E.). Dostupné také z WWW:

<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Deutschland 22. Berlin, Antiquarium III. München, 1962, (GREIFENHAGEN, A.). Dostupné také z WWW: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Deutschland 28. München, Museum Antiker Kleinkunst VI. München, 1968, (WALTER-KARYDI, E.). Dostupné také z WWW:

<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Deutschland 34. Hannover, Kestner - Museum I. München 1971, (FOLLMANN, A. B.). ISBN 3 406 000934 4. Dostupné také z WWW:

<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Deutschland 36. Tübingen, Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität I. München, 1973, (WALLENSTEIN, K.). ISBN 3 406 000936 0. Dostupné také z WWW:

<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Deutschland 38. Kassel, Antikenabteilung der Staatlichen Kunstsammlungen II. München, 1975, (KRANZ, P.; LULLIES, R.). ISBN 3 406 00938 7. Dostupné také z WWW:

<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Deutschland 39. Würzburg, Martin von Wagner Museum I. München, 1975,
(HÖLSCHER, F.). ISBN 3 406 000939 5. Dostupné také z WWW:
<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Deutschland 46. Würzburg, Martin von Wagner Museum II. München, 1981,
(HÖLSCHER, F.). ISBN 3 406 076467. Dostupné také z WWW:
<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Deutschland 47. Tübingen, Antikensammlung des Archäologischen Instituts der
Universität III. München, 1980, (BUROW, J.). ISBN 3 406 07647 5. Dostupné také z WWW:
<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Deutschland 48. München, Antikensammlungen IX. München, 1982,
(KUNZE-GÖTTE, E.). ISBN 3 406 07648 3. Dostupné také z WWW:
<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Deutschland 52. Tübingen, Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität
IV. München, 1984, (BÖHR, E.). ISBN 3 406 3218 9. Dostupné také z WWW:
<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Deutschland 57. München, Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität
XI. München 1987, (FELLMANN, B.). Dostupné také z WWW:
<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Deutschland 65. München, Antikensammlungen XII. München 1993,
(PFISTERER-HAAS, S.). ISBN 3 406 37527 8. Dostupné také z WWW:
<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Deutschland 71. Würzburg, Martin von Wagner Museum IV, München, 1999,
(GÜNTNER, G.). ISBN 3 406 44650 7. Dostupné také z WWW:
<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Espagne 1. Madrid. Musée Archéologique National I, (MÉLIDA, J. R.). Dostupné také
z WWW: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Espagne 2. Madrid, Museo Arqueologico Nacional II., (MÉLIDA, J. R.). Dostupné také
z WWW: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA France 7. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles I. Paris, 1928,
(LAMBRINO, S.). Dostupné také z WWW:
<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA France 12. Paris, Musée du Louvre VIII. Paris, 1933, (POTTIER, E.). Dostupné také
z WWW: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA France 16. Paris, Musée National Rodin. Paris, 1945, (PLAUTINE, N.; ROGER, J.).
Dostupné také z WWW: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA France 35. Paris, Musée du Louvre XXIV. Paris, 1995, (GAULTIER, F.). Dostupné také z WWW: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Great Britain 5. London, British Museum IV. London, 1929, (WALTERS, H. B.).
Dostupné také z WWW: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Greece 3, Athens, National museum III. Athens, 1986, (CALLIPOLITIS – FEYTMANS, D.). Dostupné také z WWW: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Greece 4. Athens, National Museum IV. Athens, 1993, (PIPILI, M.). ISBN 960-7099-14-1.
Dostupné také z WWW: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Italia 2. Villa Guilia II., (GIGLIOLI, G. Q.). Dostupné také z WWW:
<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Italia 19. Genova, Museo Civico d'Archeologia Ligure di Genova - Pegli e Collezione del Castello d'Albertis I. Roma, 1942, (BREA, L., B.). Dostupné také z WWW:
<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Italia 24. Napoli, Museo Nazionale III. Libreria dello stato, 1954, (ROCCO, A.). Dostupné také z WWW: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Italia 56. Gela, Museo Archeologico Nazionale IV. Roma, 1979, (GIUDICE, F.). Dostupné také z WWW: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Italia 70. Taranto, Museo Nazionale IV. Roma, 1998, (LO PORTO, F. G.). ISBN 88-8265-030-8. Dostupné také z WWW: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA. Netherlands – Pays Bas 1. Hague, Musée Scheurleer I. Paris, 1927, (SCHLEURLEER, C. W. L.). Dostupné také z WWW: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Netherlands 6. Amsterdam, Allard Pierson Museum I. Amsterdam, 1988, (HEMELRIJK, J. M.). ISBN 90-71211-13-4. Dostupné také z WWW:
<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Netherlands 7. Amsterdam, Allard Pierson Museum II. Amsterdam, 1996, (BRIJDER, H. A. G.). ISBN 90-71211-25-8. Dostupné také z WWW:
<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Schweiz 6. Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig II. Bern, 1984,
(SCHLEHOFEROVA, V.). ISBN 3-261-03382-7. Dostupné také z WWW:
<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA Schweiz 7. Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig III. Bern, 1988,
(SCHLEHOFEROVA, V.). ISBN 3-261-03810-1. Dostupné také z WWW:
<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA USA 3. Michigan, University of Michigan at Ann Arbor I. Cambridge, Massachusetts, 1933,
(VAN INGEN, W.). Dostupné také z WWW:
<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA USA 5. Berkeley, University of California I. Cambridge, 1936, (SMITH, H. R. W.).
Dostupné také z WWW: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA USA 8. Fogg Museum and Gallatin Collections, Harvard University Press, Cambridge,
1942, (CHAZE, G. H.; PEASE, M. Z.). Dostupné také z WWW:
<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA USA 9. New York, Metropolitan Museum I. Harvard University Press, Cambridge,
Massachusetts, 1943, (ALEXANDER, CH.). Dostupné také z WWW:
<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA USA 14. Boston. Museum of Fine Arts I. Boston, 1973, (HOFFMANN, H.). ISBN 0-
87846-065-9. Dostupné také z WWW:
<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA USA 17. Toledo, Museum of Art I. Toledo, 1976, (BOULTER, C. G.; LUCKNER, K. T.).
Dostupné také z WWW: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA USA 18. Los Angeles, County Museum of Art I. Los Angeles, Berkeley, London:
University of California Press, 1977, (PACARD, P. M.; CLEMENT, P. A.).
ISBN 0-520-02850-3. Dostupné také z WWW:
<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA USA 19. Boston, Museum of Fine Arts II. Boston, 1978, (TRUE, M.).
ISBN 0-87846-122-1. Dostupné také z WWW:
<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA USA 25. Malibu, J. Paul Getty Museum II. Malibu: The J. Paul Getty Museum, 1990,
(CLARK, A. J.). ISBN 0-89236-170-0. Dostupné také z WWW:
<<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA USA 29. Malibu, J. Paul Getty Museum V. Malibu: The J. Paul Getty Museum, 1994, (JENTOFT-NILSEN, M. R.). ISBN 0-89236-278-2. Dostupné také z WWW: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

CVA USA 33. Malibu, J. Paul Getty Museum VIII. The Paul Getty Museum, 1998, (MOOR, M. B.). ISBN 0-89236-499-8. Dostupné také z WWW: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/cva/projectpages/citylist.htm>>

ENCYKLOPEDIE A SLOVNÍKY

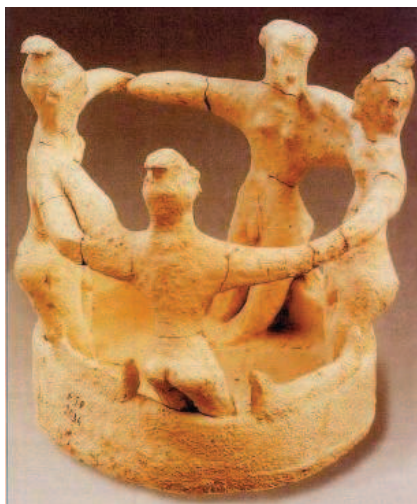
PAULY-WISSOVA. Real-Encyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft. Od 1893.

INTERNET

Sacred Dances. Ainu History and Culture. Ainu museum [online]. [cit. 2010-5-31]. Dostupný z WWW: <<http://www.ainu-museum.or.jp/english/eng12.html>>.

X. Příloha II. Obrazová příloha

I. Tance kruhové, řadové



I.1



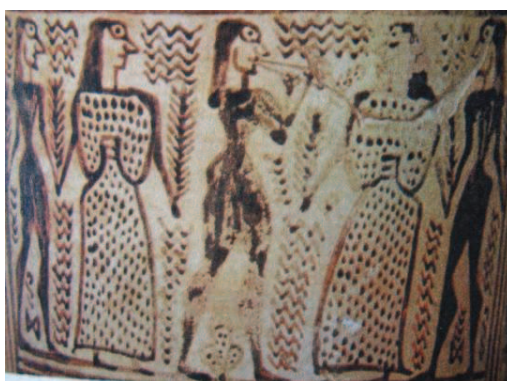
I.2



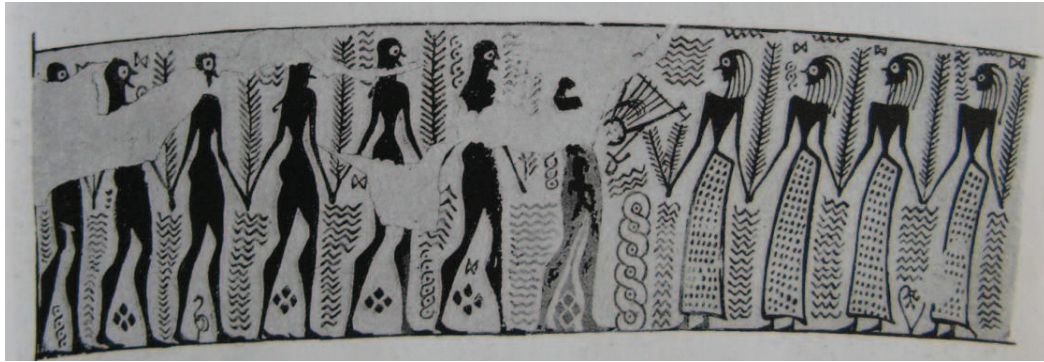
I.3



I.4



I.5.



I.6



I.7



I.8.



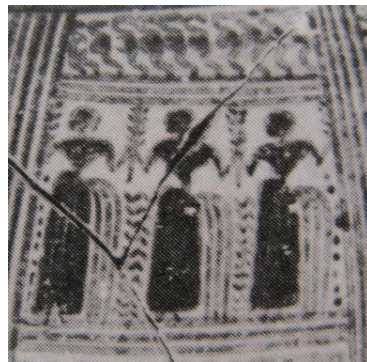
I.9.



I.10



I.11



I.12



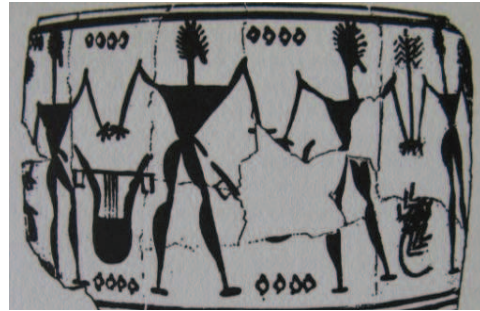
I.13



I.14



I.15



I.16



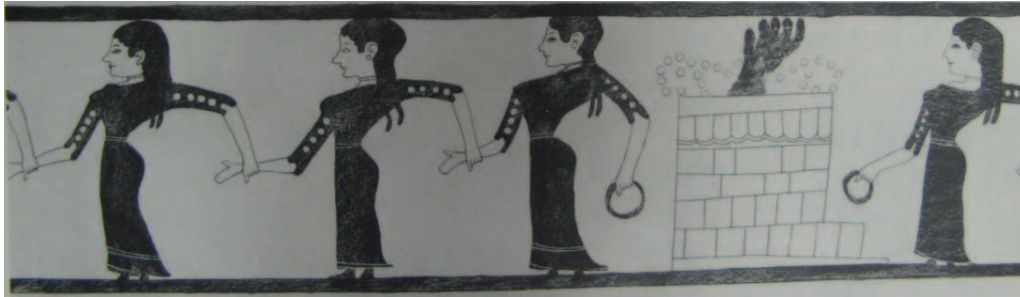
I.17



I.18



I.19



I.20



I.21



I.22



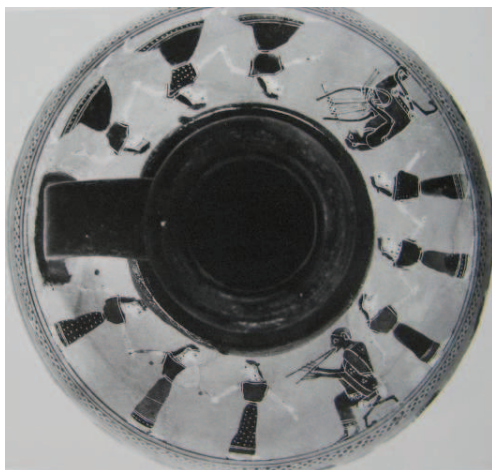
I.23



I.24



I.25



I.26



I.27



I.28



I.29



I.30



I.31



I.32



I.33



I.34



I.35



I.36



I.37



I.38



I.39



I.40



I.41



I.42

II. Tance extatické



II.1



II.2



II.3



II.4



II.5



II.6



II.7



II.8



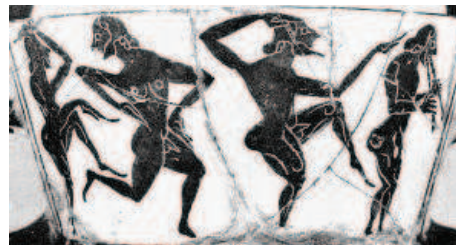
II.9



II.10



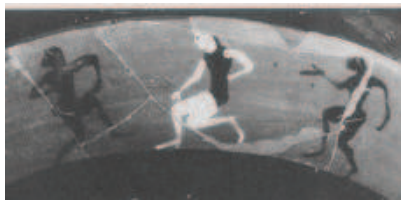
II.11



II.12



II.13



II.14



II.15



II.16



II.17



II.18



II.19



II.20



II.21



II.22



II.23



II.24



II.25



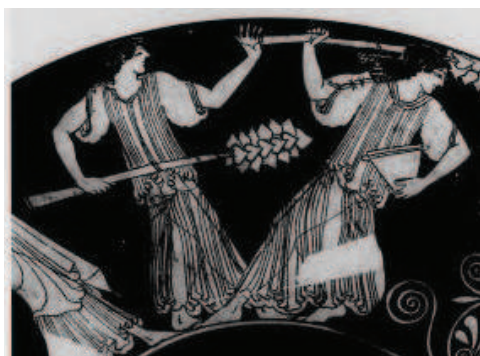
II.26



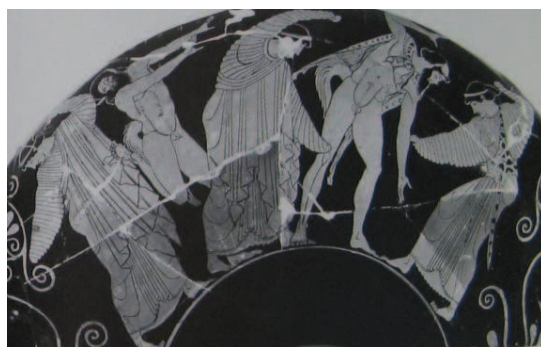
II.27



II.28



II.29



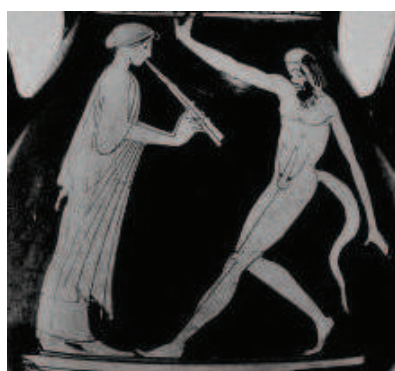
II.30



II.31



II.32



II.33



II.34



II.35



II.36



II.37



II.38

typ 29 - 27 - 31 - 25 - 28 - 26



II.39



II.40



II.41



II.42



II.43



II.44



II.45



II.46



II.47



II.48



II.49



II.50



II.51

III. Tance akrobatické



III.1



III.2



III.3



III.4



III.5



III.6



III.7



III.8



III.9



III.10



III.11



III.12



III.13



III.14



III.15



III.16



III.17



III.18



III.19



III.20



III.21



III.22



III.23



III.24



III.25



III.26



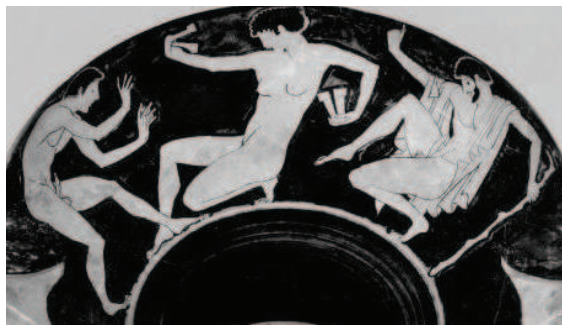
III.27



III.28



III.29



III.30

IV. Jiné

a. Arktoi



IV.1



IV.2



IV.3

b. tanec s košíkem



IV.4



IV.5



IV.6



IV.7



IV.8



IV.9



IV.10



IV.11



IV.12



IV.13



IV.14



IV.15

I.

IV.

II.

V.

III.

VI.

c. tanec s pláštěm



IV.16



IV.17



IV.18



IV.19



IV.20



IV.21



IV.22



IV.23



IV.24

d. tance na divadle



IV.25



IV.26



IV.27



IV.28



IV.29



IV.30



IV.31



IV.32

e. tanec mužů v ženských kostýmech



IV.33



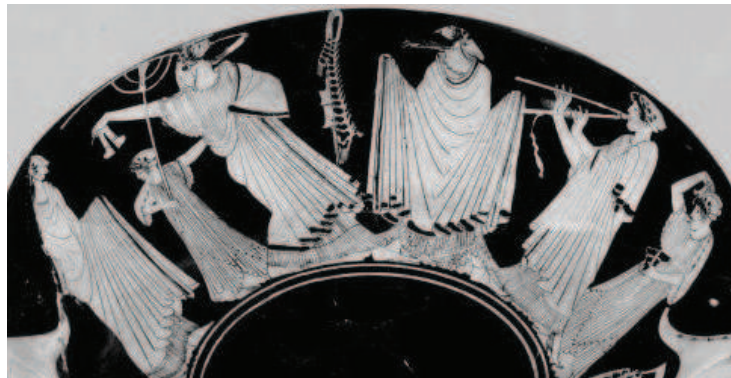
IV.34



IV.35



IV.36



IV.37